

استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة



82 طهال ٣٠

شركة النشر والتوزيع المدارس
الدار البيضاء



1813.009966

CENTRAL

تقديم

كيف نؤطر مشروع الرواية العربية بالمغرب تأطيرا نظريا؟ هل يمكن الحديث عن «تجديد» ما في الرواية العربية بالمغرب؟ ما علاقة التجديد بالتجريب؟ بل؛ ما هو التجريب؟ ما مفهومه وما موضوعه؟ كيف نؤصله تأصيلا علميا؟ كيف تكون الرواية المغربية تجريبية وتأصيلية في الآن ذاته؟ وما دلالة الحديث عن أبعاد استراتيجية لرواية يُشكل التجريب أفقها؟

يحاول هذا البحث أن يلامس هذه الأسئلة المتداخلة متقصيا تشعباتها وامتداداتها عبر مسلكين: الأول نظري، والثاني تطبيقي. بالنسبة للمستوى الأول، ينحو منحى حفرياً في مستويات حقول التاريخ الروائي، والنقد الروائي، والتنظير الروائي بما تقدمه جميعاً من محددات عامة تشخص الأسس الجمالية والنظرية للتجريب: (نشأته وتحولاته - طبيعته ووظائفه - مفهومه المتحرك وإشكالياته)، وهو رصد تأصيلي للمصطلح وموضعة له بما هو خلفية نظرية تؤطر تحولات أسئلة المؤسسة الأدبية بالمغرب في رحلتها من طور التقليد إلى آفاق التحديث.

بهذا المعنى يجنح الباب الأول بفصوله الثلاثة صوب الوقوف على النظام المؤسس لمفهوم التجريب، وهو نظام يجد خطوطه العريضة في مجموع الإشكاليات الثقافية والفنية والتاريخية والسياسية التي لازمت المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب منذ نشأتها، بدءاً بالإشكالية - الأم: (الأصالة والمعاصرة) ومروراً بمجموع الإشكاليات الفرعية التي توالدت في سياق التطور السوسيو - ثقافي: (إشكالية المثاقفة - إشكالية السياسي والثقافي - الرواية المغربية بين التقليد والتأسيس - الرواية المغربية بين الكينونة والضرورة - الروائي والسير - ذاتي - إشكالية الواقعية ومشروع المؤسسة الأدبية المستحدثة (...))، وهي جميعاً أسس ومنطلقات استهدفت تكوين نظرة داخلية لمفهوم التجريب وتأصيله كموضوع علمي ونظام مؤسس لتحولات أنساق المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب.

أما المسلك الثاني، فينحو منحى تطبيقياً، حيث يتم الانتقال من مستوى رصد التجريب وهو يتأسس داخل المؤسسة الأدبية الحديثة إلى مستوى رصده وهو يؤسس استراتيجياته النصية المتعددة ضمن وحدة المشروع الروائي العربي بالمغرب.

في هذا السياق، اشتملت الفصول الثلاثة التي يتكون منها الباب الثاني من البحث على ثلاث مقاربات مونوغرافية لروايات (لعبة النسيان - لمحمد برادة / الجنازة -

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

الإهداء :

إلى القطب عبد القادر الشاري

عنقولنا جميعا

الكتاب : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة
تأليف : د. محمد أمنصور

الناشر : شركة النشر والتوزيع المدارس

التصنيف الإلكتروني والتوزيع : شركة النشر والتوزيع المدارس

10، زنقة جون بوان - الدار البيضاء

الهاتف : 022.26.67.41 / 42 / 43

022.22.15.34 / 022.22.25.22

الفاكس : 022.20.10.03

البريد الإلكتروني : almadariss@almadariss.com

الموقع على الوب : www.almadariss.com

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى : 2006/1427

رقم الإيداع القانوني : 2005/2516

ردمك : X - 79 - 422 - 9954

لوحة الغلاف : من إنجاز الفنان حفيظ

من كتاب : Regard sur la Peinture Contemporaine au Maroc (Alain Flamand)

Société d'Édition et de Diffusion Al Madariss

الباب الأول

باب الاول

قضایا نظریة

فان كان هذا هو الحال في كل من هذه النواحي فليس من المستبعد ان يكون هذا هو الحال في كل من هذه النواحي

لأحمد المديني / عين الفرس - للميلودي شغوم) وهي قراءات - مصغرة استفردت كل واحدة منها بمتن روائي خاص انطلقت في معالجته من فرضية اشتغال معينة تم استخلاصها من سياق التأطير النظري المؤسس لمفهوم التجريب. من هنا كان :

- سؤال الخروج من مأزق التداخل بين الروائي والسير - ذاتي،

- سؤال التجديد دون التخلي عن الواقع والواقعية،

- سؤال التحرر من استلابية قالب الروائي الغربي عبر العودة إلى منابع التراث بمثابة الأسئلة - الفرضيات التي حفزت المقاربات المقترحة للنصوص الروائية المختارة على التنوع في اختياراتها المنهجية، مما جعل النهل من الروافد المنهجية الغربية يتراوح بين إمكانيات (الشعرية الجديدة) و (الأسلوبية) و (جمالية التلقي) و (نظرية التناص).

لقد حرصت خطة البحث على عدم الخلط بين هذه المناهج. كما تم تجنب مأزق تحويل النص إلى مجرد ذريعة أو مطية للبرهنة على نجاعة هذا المنهج أو ذاك. من هنا فقد كان تعدد المقاربات وتمايز منطلقاتها المنهجية امتداداً لمبدأ التعدد في الوحدة الذي يشكل مرتكزا استراتيجيا من مرتكزات التجريب. وضمن هذا التصور تم اقتراح ثلاث استراتيجيات نصية هي :

1- استراتيجية اللعب ← (لعبة النسيان) - محمد برادة.

2- استراتيجية (الرواية - الرويا) ← (الجنازة) - أحمد المديني.

3- استراتيجية النقد المزدوج ← (عين الفرس) - الميلودي شغوم.

هل استطاع هذا البحث المتواضع أن يحقق بعضاً من طموحه ؟ هذا ما لا نملك أن ندعيه. فما أكثر الثغرات والمزالق التي فاتنا التنبيه إليها، أو انتبهنا إليها دون أن تسعفنا عدتنا للتغلب عليها. وإذا كان الطريق وعراً والمركب غير ذلول، فعمسنا نجد في كلام القدماء بعض العزاء، وقد قالوا : (كفى المرء نبلاً أن تعدّ معاييه).

د. محمد أنصور

المغرب سياجا وفضاء للكتابة، أمر يمليه الشرط المنهجي - كما سبقت الإشارة - فضلا عن الحاجة إلى نبذ كل نزعة معيارية من شأنها أن تستدرج خطوات البحث إلى قضايا وإشكاليات جاهزة أو تعميمية. فمهما يكن هذا الجزء (المغرب) من ذاك الكل (العالم العربي)، فإن علاقة الانتماء والتفاعل لا تتضمن، بالضرورة، حكما بتمائل أو اجترار الأسئلة نفسها. إذن، ضمن هذا الفضاء السوسيو - ثقافي يتأسس البحث في إشكاليات الرواية المغربية المعاصرة، وعلى درب صوغ الإشكالية المركزية للرواية المغربية المعاصرة تتعاضد حلقات الفصول المتوالية.

مؤشرات منهجية :

هذا مدخل إشكالي وتفحص منهجي لبعض حيثيات البدايات بهدف إلقاء بعض الضوء على عوامل التأزيم La mise en crise وسلط الإعاقلة التي تجاذبت، سلبا أو إيجابا، عملية الولادة. وهي العوامل التي يسائلها التاريخ الأدبي، النقد الأدبي والتنظير الروائي كحقول متضافرة. فهذه الأنماط الدراسية تستلزم بعضها بعضا في أفق إعادة بناء تصورنا حول حالة الرواية المغربية لحظة الميلاد. (مخاض التأخر المضاعف عن «المشرق والغرب»، وامتدادات أسئلة المرحلة التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية...). فالوقوف على مآزق الولادة لا ينفصل عن الوقوف على أبرز مكونات المنظومة المرجعية (التاريخية، السياسية، الثقافية...) التي احتضنت هذا الجنس التعبيري المستحدث ضمن أجناس أدبية أخرى. إنه ضرب من الحفر في مقومات مفهوم الأدب (والرواية خاصة) في علاقته بالممارسات التاريخية والسياسية والثقافية لمرحلة ما قبل 1957 (تاريخ صدور أول رواية مغربية اعترف لها بشرعية البدء). وهي عودة إلى البدايات لا يحكمها هاجس الرجوع إلى الأصول بحد ذاته، ولا عمى التيه في التباسات (الخارج - نصي) ؛ بقدر ما تدعو إليها تجرّزات تجد لها صدى في قوله (ويليك / وارين) : « والناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول. ولا بد أنه من جهله بالشروط التاريخية سيخطئ على الدوام في فهم عمل فني معين. إن الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافا أو ينغمس في « مغامرات شخصية بين الروائع »⁽¹⁾. والتاريخ هنا يتداخل فيه التاريخ الموضوعي بالتاريخ الأدبي، فضلا عن أنهما لا ينفصلان عن النقد والنظرية

(1) رينيه ويليك - أوستن وارين : (نظرية الأدب). ترجمة محيي الدين صبحي. مراجعة : حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط : الثانية (1981)، ص : 46.

مدخل

العنوان :

(استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة) هو عنوان هذا البحث. وهو مركب من جهاز مفاهيمي تحتاج مفرداته إلى تحديدات مضبوطة، إذ تضرر أسئلة وقضايا مُتداخلة. وبما أن خطة البحث لا تبتغي البدء بالأجوبة أو تقديم الحلول عبر الخوض في متاهات الجواهر والماهيات، فإن تحديد القصد من هذا العنوان أمر سيقى موكولا إلى مجموع ما سيخوض فيه البحث من فرضيات وإشكاليات تُوجّه وتتحكم في سيرورة الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. ذلك أن الصوغ النهائي للإشكالية المركزية المنظمة للعينة المقترحة لا يتأتى إلا عبر البدء من البداية، حيث المهاد المرهص بأهم القضايا التي ستنشأ وتبلور بموازاة نشوء وتبلور الرواية المغربية ككل.

إن التجريب لم ينشأ من فراغ والرواية المغربية كذلك. ولأن الظواهر غير معزولة عن بعضها، فإن الرجوع إلى استقرارها في تشظيها وتكاملها، هو وحده الكفيل بثبيت الخطوات وإحكام الحلقات، وذلك في أفق التلاؤم مع استفزازات العنوان.

فضاء المغرب :

من ضمن مفردات الجهاز المفاهيمي الذي تتكون منه تركيبة العنوان، قد يتعذر الصمت حول سؤال المغرب : لماذا المغرب بالذات ودون غيره ؟ بل أي مغرب هذا الذي تنسب إليه ممارسة إبداعية هويّتها التخيل ؟

إن الأمر لا يتعلق بنزعة وطنية عمياء، أو نظرة قطرية شوفينية ضيقة ترسف في أصفاد أوهام انفصال جغرافي مفترض عن خريطة المشرق. إنه ليس أكثر من إجراء تقتضيه ضرورة حصر الموضوع والحاجة العلمية إلى عزل مدارات القضايا دون اجترار أية مضاعفات إقليمية. فهوية المغرب يؤسسها التنوع والاختلاف داخل الوحدة على أرضية حضارية عمقها العروبة والإسلام.

إذن ؛ هو مغرب له فضاؤه السوسيو - ثقافي. وامتدادات علاقاته بالمراكز (الغربية والشرقية) لا تحتاج إلى أي إثبات. من هنا يكون الإقرار بمبدأ « الخصوصية » لا يتعارض مع الإقرار المساق لمبدأ « الانفتاح »، فالرواية المغربية المكتوبة بالعربية قد شكلت - ضمن مجموع الأجناس الأدبية - معبرا للاختراق بين الشرق والغرب. وهو موضوع شاسع وله تشعباته، لذلك، فإن حصر العينة المقترحة من الروايات في دائرة

الأدبية. ف « ليس من الشائع التأكد من أن هذه المناهج - وقد عينت بهذا الشكل - لا يمكن أن تستعمل في عزلة عن غيرها، وأن كلا منها يستوعب الآخر استيعاباً شاملاً بحيث لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد أو التاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد » (2).

إنه الأفق المنهجي الذي تستنير به خطة البحث في الباب الأول الذي ينقسم إلى ثلاثة فصول. الأول، يقف على ملابسات بدايات المشروع الروائي المغربي المكتوب بالعربية (عناصر إشكالياتها - النصوص ذات القيمة التمثيلية التي شكلت نسقها الروائي - مبادئها المنظمة - وعمقها الاستراتيجي) وذلك في اتجاه الانتقال بعد ذلك إلى الدائرة الثانية التي سيعمل الفصل الثاني على صوغ إشكالياتها « الواقعية ». وهي الخطوة الثانية التي في تكاملها مع الخطوة الأولى، ستشكلان المهاد الإشكالي لقضية البحث المركزية : سؤال التجريب (موضوع الفصل الثالث).

(2) المرجع نفسه. ص : 41.

والأيام لطفه حسين ... إلخ) مع إدخال الفارق التاريخي بين القطرين» (6).

وسواء أعلق الأمر بتصور البيوري الذي يعمد إلى استقصاء الإرهاصات الجينية لولادة الرواية المغربية أم بتصور برادة الذي يحصر البداية الفعلية في الولادة المتأخرة لسيرة بنجلون قياسا ببدايات المتن الروائي المشرقي - فإن وجهة نظر أخرى تتخلل هذين التصورين، يتبناها الأستاذ إبراهيم الخطيب : «لقد كتبت «سليل الثقلين» في فترة وجيزة (ما بين 21 يونيو و 6 يولييه 1949)، ونشرت على صفحات جريدة «الريف» بدءا من العدد 1532 ، في شكل حلقات تقصر أو تطول دون ضابط، الأمر الذي يبين أن الكاتب قد شرع في نشرها قبل أن تكتمل نصا متماسكا، ثم نشرت كتابا في أبريل 1950 دون أي تغيير. فإذا أدخلنا في اعتبارنا زمن نشر الرواية مسلسل على صفحات «الريف» لأمكننا أن نلاحظ أنها نشرت في نفس الوقت الذي نشر عبد العزيز بن عبد الله قصصه التاريخية (غادة أصيلا، الرومية الشقراء، الجاسوسة المقنعة، الكاهنة)، وأيضا في نفس الوقت الذي نشر عبد المجيد بن جلون الجزء الأول من سيرته الذاتية (في الطفولة) [في شكل] حلقات على صفحات «رسالة المغرب» (7). وأيا كان النص السردى الذي تسجل به بداية المشروع الروائي المغربي المكتوب بالعربية، فإن المؤكد هو أن الحقل الروائي منذ عام 1942 - تاريخ صدور «الزاوية» - قد بدأ ينمو بوتيرة مذهشة. وهو نمو سرعان ما سيجد تنويعا له في عام 1957 مع رواية (في الطفولة) كعمل سردي سينتزع شرعية البدء لمشروع إبداعي ظل «محجوزا»! لأسباب متعددة. وهو الأمر الذي يفسح المجال أمام أسئلة من قبيل «ما الذي جعل المغاربة يبطؤ بل يتأخر عندهم ظهور النوع الروائي إلى هذا الوقت؟ ما الذي يجعلهم فيما بعد يستنكفون ويقتحمون الحقل الروائي بتردد كبير؟» (8). تلك هي الأسئلة التي تستدعي خطوات حفرية في اتجاه الشروط الموضوعية، ومجموع عناصر المنظومة المرجعية (التاريخية، والاجتماعية، والسياسية والثقافية ...)، فما هي يا ترى الأسباب التي انتفى في ظلها ظهور الجنس الروائي وميلاده؟

ب - السلفية والوطنية :

1.2- «تمثل الأجناس داخل كل مرحلة نسقا، ولا يمكن أن تحدد إلا ضمن علاقاتها المتبادلة»، (9) لذلك يتعين قبل الخوض في طبيعة ومظاهر إشكالية ولادة الجنس

(6) الخطيب. (منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي). الرباط. (1971). ص : 142.
(7) إبراهيم الخطيب : (رواية مجهولة للتهامي الوزاني «سليل الثقلين»). ضمن كتاب : (التهامي الوزاني - الكتابة / التصوف / التاريخ). منشورات اتحاد كتاب المغرب (1989). ط. أولى ص 160.
(8) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). دار النشر المغربية. (1985). ط. أولى. ص 41.
(9) Tzvetan Todorov / Oswald Ducrot - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed : seuil P : 195

أ- البدايات الممكنة لرواية المغربية

1.1- يجمع محسن الشاربي على أن سيرة عبد المجيد بحدود (في الطفولة) هي أول عمل روائي صدر بالمغرب عام 1967. حيث توفرت له مقومات الجنس الروائي ضمن حصة دبية ضلت ورة على مدى تاريخ تطور واستحداث الأجناس التعبيرية بالمغرب. وذا كانت هذه السيرة القصصية لمشروع الروائي لا تثير أي اختلاف صدها، فإن وجهات نظر أخرى ذات توجه حقري لا ترى مانع من افتراض بدايات ممكنة معبرة لهذه البداية القصصية. من ذلك مساهمة الأستاذ أحمد أيبوري في (نبذة الرواية المغربية) - (خطاب شبه الروائي) - استناد إلى المفهوم البحتيني لتلاحق الأجناس، وكذا السيرة الكوربينية في إظهارها لعدم. كما حدد الباحث أشكال النشر الأدبي في المرحلة التأسيسية (السيرة الذاتية والقصة التاريخية) معتمد - بالأساس - على نماذج (الرواية) لسهامي المرواني. وأما روايات تفسيرية لتاريخية لعبد العزيز بن عبد الله (الجناسوسة السمرية) - ثم الربيع - عدة أصلا - (رواية الشقراء...) - وعبد الهادي بوطالب (وزير عراضة) ... إلخ. وقد حرص أبي أن «تلتج الأدبي في المغرب» بين الثلاثينات، والأربعينات منتملا في السيرة الذاتية والرواية التاريخية وفي «القصة القصيرة، يعتبر محاولة لدمج من شكل (المقال) الذي كانت له الهيمنة في الحق الأدبي» (4). ولم يحضر المرواني خلفيته المنهجية في مستوى قانون تلاحق الأجناس لأدبية بل أبرز - كذلك - جدل هذا المستوى مع القانون الموضوعي، حيث أكد «أن تكون الرواية المغربية في شكلها السير - ذاتي والتاريخي قد ارتبط بأنماط تفكير معينة وبجدلية المعركة السوسية - ثقافية وخاصة ببداية تشكل وعي طبقي بورجوازي متأرجح بين قيم المعاصر ومستلزمات الحاضر، متردد في الشروع في حوار صريح مع الآخر» (5).

2.1- أما الأستاذ محمد برادة، فقد سجل منذ عام 1969 في مقالته الرائدة (6) أسفه من دون «حقبلة هذه الفترة من الإنتاج الروائي لا تعدو «في الطفولة»، وإن كانت تمتد لتعبر من نفس اتجاه من خلال بعض الإنتاج الشعري. واتخاذ السيرة الذاتية شكلا للتعبير عن الذات وعلاقتها بالمجتمع، ليست ظاهرة قاصرة علينا فنحن نجد لها وضحة وقوية في الإنتاج المعصري خلال العشرينات الأولى (زينب لهيكل، وإبراهيم الكاتب للمازني،

(1) أحمد المرواني: (تكون الخطاب الروائي: الرواية المغربية نموذجا)، مجلة آفاق، العدد (4-3)، دجنبر 1984، ص 13-19.

(4) المرجع نفسه ص: 18.

(5) المرجع نفسه ص: 18.

(6) محمد برادة: (الأسس المنهجية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية)، ضمن كتاب: (الرواية المغربية)

على المسرح (مشروع الوطنية المغربية)، كبرنامج تدعو له الحركة الوطنية استنادا إلى تصور نظري، ورؤية مستقبلية. ولأن (السلفية) ضمن مشروع الوطنية المغربية، لن تبقى مجرد صدى لسلفية جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، فإن نمو الحركة الوطنية سيقترن بتجذرها في التربة المغربية، وتهيتها الأرضية الخصبة لاندلاع المقاومة فكريا وممارسة. إذن، فإن «السلفية» كما تطورت تاريخيا وارتبطت فكريا بمواقع قوى اجتماعية مناضلة كانت - خلافا للتفسيرات التي تجعل منها «مجرد» انعكاس داخلي (المغرب) للتأثيرات الخارجية (الشرق) من نتاج الظروف الموضوعية والذاتية الخاصة : الأزمة، الامبريالية، المقاومة» (12). أما برنامجها فكان يتمثل في «محاربة الحرافة والشعوذة والطرقية، والدعوة للعلم والمعرفة والاجتهاد بالمقابل أولا، وفي مجابهة السياسة الاستعمارية والتصدي لمشاريعها، ثانيا، وترسيخ المحتوى الديني والسياسي للوعي البورجوازي، والتنظيم للحركة السياسية الوليدة ثالثا» (13).

ج - السياسي والثقافي :

1.3- في ظل هذه الشروط التاريخية والاجتماعية والسياسية، تنبثق الأسئلة حول مسألة العمل الثقافي ضمن اهتمامات الحركة الوطنية. كيف كان حضوره - إذن - وضمنه حضور نسق الأجناس الأدبية ؟ وهل يمكن الحديث عن علاقات متبادلة بين مجموع تلك الأجناس ؟ ما هو الموقع الذي شغله الثقافي - الأدبي - الفني، من السياسي ؟ وكيف جادلت البنية الثقافية متعاليات : السلفية والوطنية ؟

يقول علال الأزهري : «يحضر الاستعمار المباشر بكل ثقله العسكري، والاستغلال الاقتصادي والثقافة الاستعمارية، والإهانة الوطنية والدينية، فاستنفر كل الدوافع القادرة على الحفاظ على استقلال وكرامة الوطن والمواطن ولم يكن لدى النخبة المثقفة غير الدين (وهو سقف وعيها) كسلاح «نقدي» لقيادة هذه المواجهة، وبذلك سيحتل العمل السياسي الوطني، في ظل تخلف ثقافي شامل، الميدان الهام والطاغي على ما، عداه» (14). من هنا سيكون «الكاتب المغربي الحديث ألقى نفسه مباشرة يتحرك في خضم قضية ما، سوف يتعبأ المجتمع تدريجيا من أجلها، وسيكون على هذا الكاتب أن يوقف جهده وقلمه لخدمتها» (15). والنتيجة الطبيعية لهذا الوضع ستمثل «في وجود

(12) عبد القادر الشاوي : (السلفية والوطنية). مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت (1985). ط: أولى. ص: (181 - 182).

(13) المرجع نفسه، ص 181-182.

(14) علال الأزهري : (حول العلاقة بين الثقافة والسياسة). أنوال الثقافي 6 العاد. 32. السبت 17 نونبر 1984. ص: 54.

(15) أحمد المديني : (مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية). مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34. ربيع 1985، 68.

الروائي بالمغرب البدء بتحديد وتفحص بعض مشكلات الأنواع الأدبية ضمن الأفق التاريخي والاجتماعي والسياسي الذي احتضنها، وذلك باعتبار أن الوقوف على أسباب بقاء خانة الرواية فارغة إلى حدود الخمسينات، لن يتأتى إلا في ضوء استحضار الأجناس الأدبية ككل. وهي الأجناس التي تراوحت - عموما - بين الراسخ (الشعر) والمستحدث (القصة القصيرة - المقالة - المسرح) (10).

إن العودة إلى تاريخ المغرب المعاصر، وبالتحديد، إلى مطلع هذا القرن، تجعلنا نقف على عام 1912 م كبداية لفرض السيطرة المقنعة باسم الحماية على المغرب. وقد ضمنت الدول الاستعمارية، بموجب معاهدات اقتصادية، السيطرة على الاقتصاد المغربي، وهي (حماية) لن تلبث أن تتحول إلى (احتلال) عسكري، وغزو حضاري شامل يضع في مقدمة أهدافه - بالإضافة إلى استغلال ثروات البلاد - إعادة تشكيل الهوية الوطنية للشعب المغربي وفق ما يخدم المصالح الأجنبية، ويُبقى الوطن مغلولاً في أصفاد التبعية الشاملة للمركز الامبريالي. وقد ترتبت عن هذه الوضعية التاريخية أوضاع اجتماعية تعتبر امتداداً طبيعياً لها «رغم أن التوزيع الاجتماعي على عهد الاستعمار لم يكن يجري وفق التحديدات التي أفرزتها السوسيولوجيا الغربية، وأنا لا يمكن أن نتحدث عما يسمى بالطبقات الاجتماعية، فإنه يبقى في الإمكان أن نحدد بعض المراتب المتفاوتة في المجتمع، اعتماداً على الموقع الاقتصادي لكل فئة في التشكيلة التي ساهم المستعمر في صنعها. فهناك المستعمرون بقوتهم المادية والإيديولوجية، وهناك بعض الفئات من رجال المخزن والتجار والفلاحون الكبار المتوطنون مع الدخيل. وإلى جانب هؤلاء نجد فئات متوسطة تعاني من ضغط الاقتصاد الرأسمالي الغازي، ثم هناك الفلاحون» (11).

2.2- ضمن هذا الإطار التاريخي وخلفيته الاجتماعية، ستأجج الحركة الوطنية التي كان مدها قد بدأ منذ نهاية الحرب الريفية لتشهد، مع تحدي الظهير الاستعماري، عنقوان رد الفعل الوطني ضد السياسة التجزئية. إنه المنعطف التاريخي الحاسم الذي ستبلور، عبر تفاعلاته، نواة الفكر الإصلاحي السلفي مع الروح الوطنية، بحيث سيظهر

(10) هل يمكن اعتبار النص المسرحي جنساً أدبياً كسائر الأجناس الأدبية؟ تثير هذه المسألة عدة قضايا نظرية وأسئلة نقدية تمت إلى صميم نظرية الأجناس. للتأمل في هذا الموضوع، راجع دراسة: عز الدين بونيت : (حول بعض قضايا الخطاب المسرحي المغربي التاريخية والمعرفية). مجلة خطوة - العدد : (4-3) صيف 86. ص 33-44.

(11) حميد لحداني : (الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي) : دار الثقافة. البيضاء (1985) ط. أولى ص : 84

(صلاح الدين الأيوبي - نجيب الحداد) تعبر عن مواقف وطنية محمومة تنادي بالتغيير والمطالبة بالاستقلال، وهذا يعني أن البداية إبان فترة الاحتلال كانت ترتبط بالنضال الوطني وإحياء مفهوم الوطنية» (21). «إن المتتبع للحركة المسرحية في المغرب يمكنه أن يلاحظ أن التجربة الأولى المرتبطة بعهد الحماية لم تكن تستند إلى منهج فني حقيقي بقدر ما كانت تقوم أساسا على النص كبعد إيديولوجي تنحصر وظيفته في إيصال خطاب سياسي يفضح أساليب الاستعمار» (22) وبتعبير آخر، «فإن الفرجة لم تكن تنطوي على تقليعات جمالية إلا نادرا، ومن هنا ضياعها في حيز اللغة التي يجب صيانتها والحفاظ على سلامتها» (23) مما جعل «العرض المسرحي لم يكن يتجاوز حدود الأداء الخطابي المفخم الذي لا يراعي كقواعد سوى إوالية الحبكة التي تتجلى كتركيبة كلامية مباشرة تقدم فوق خشبة» (24). ولم تخرج القصة القصيرة عن دائرة «الوظيفية» حتى خضعت هي الأخرى «لاستبداد السياسي بالثقافي في كثير من الأحيان، مما أدى إلى تضائل الثقافي أمام هذه السطوة المتصاعدة للسياسي. وتكفي الإشارة إلى نصوص قصصية متميزة (لعبد الرحمان الفاسي وأحمد بناني، فضلا عن بعض النصوص الأخرى لعبد المجيد بنجلون) لم تدر ظهرها للسياسي، ولكنها عبرت عن فعله في الإنسان والمجتمع بشكلها الفني الذي غلف مقصديتها الصريحة بأنساق سردية متميزة» (25).

2.3- من خلال ما سبق، يتضح أن الجدل بين السياسي والثقافي (الأدبي - الفني) لم يكن متكافئا، حيث رجحت كفة السياسي، وذلك استجابة لمثيرات الشرط السوسيو-ثقافي. فـ «الطابع الثقافي المحض كان مع ذلك طابعا ثانويا بالنسبة لاهتمامات الناس بالمجال السياسي. فالأعمال الثقافية أعمال فراغ، وغالبا ما تكون أعمال فترة ركود سياسي. وبطبيعة الحال كانت هناك بعض المحاولات التي كانت تتجاوز هذا الحد في شكل أعمال شعراء الرعيل الأول (...) وأغلب هؤلاء الشعراء كانوا في الوقت نفسه وطنيين يناضلون، ولكنهم لا يتفرغون للشعر إلا في ساعات الركود السياسي» (26).

(21) المرجع نفسه، ص : 12.

(22) حسن المنيعي (هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته). منشورات السفير، 1990، مكناس، ط. أولى ص : 75.

(23) المرجع نفسه، ص : 75.

(24) المرجع نفسه، ص : 75.

(25) عبد الرحيم مودن : (الشكل القصصي في القصة المغربية). منشورات دار الأطفال الحزء الأول 1990 ط أولى ص : 6.

(26) حوار مع عبد الله إبراهيم (الحركة الوطنية والعمل الثقافي). أجراه محمد بنيس وعبد الصمد بلكبير، الكرمل، العدد 11، (1984)، ص 113.

ما يشبه وجوب اتفاق مضمّر بين الكاتب والمؤسسة الاجتماعية التي كانت بصدده التشكل على صعيد اجتماعي وسياسي مغاير يملي عليه أن يولي همّ وهموم هذه المؤسسة العناية الأولى في ما يكتب، وأن يجعلها تنوب عن النزعة والشواغل الذاتية» (16). إن «التطورات المتسارعة التي عرفتھا القضية الوطنية، وعلى الخصوص منذ نهاية الأربعينات، جعلت الكاتب المغربي - بوعي منه أو تلقائيا يحس بضرورة التواصل الحيوي مع هذه القضية من خلال جعل مادته (الصحفية - السياسية - الثرية - المقال - الخاطرة - والقصصية، في التجارب الأولى الرائدة والأخرى اللاحقة بها) مرتبطة بوظيفة التوجيه والتقويم والنقد الاجتماعي» (17). إذن، «كانت المهمة واضحة ومباشرة تغلي في وجدان كل مواطن لطرد الأجنبي فكان الشعراء والأدباء بوجه عام يعملون على ترجمة شعورهم الوطني فيما يكتبون وكان الفكر السلفي الديني يحاول استئثار مصالحه الشرقي في محاولة تحرير الدين من الشوائب والخرافات التي علقت به» (18). لقد كانت الأجناس الأدبية - باستثناء الشعر والخطابة - في بدايات تبلورها الأول، فأملت عليها الأوضاع التاريخية والسياسية الاضطلاع بالتزامات أخلاقية، وطنية، دينية، اجتماعية ومبدئية. مما أدى بالممارسة إلى تكريس مفهوم معين للأدب تعتبر التبعية للسياسي سمته المميزة. من هنا سيحتكم نسق الأجناس الأدبية ضمن بنية الثقافة الوطنية، إلى إرغامات متعاليات السلفية والوطنية، فيكون الشعر «أحد الأسلحة في مجابهة المد الاستعماري، واستنهاض الهمم، والصدع باللسان العربي ضد هجمة السلب اللغوي والثقافي. سيكون على الشعر أن يجهر بالدفاع عن الأمة الإسلامية في وجه «الكفر والإلحاد» الذي يحمله الاستعمار. إن الذهنية بل والأيديولوجية السلفية لم ترف في الاستعمار أبعد من ذلك، والشعر العربي من جنس كيان هذه السلفية ولذلك كان شعراؤنا يحسون أنهم إزاء مهمة مقدسة هي الحفاظ على أصول هذا الشعر، وتعميق جذوره في البنية الأدبية، وفي حقل النضال السياسي» (19). هذا بينما «كان تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية قد أدى برواده إلى العمل ضمن اقتناعات سياسية» (20). وقد اعتمد هذا التجذر «في الأساس على نصوص عربية ذات نزعة سلفية

(16) المرجع نفسه، ص: 68.

(17) المرجع نفسه، ص: 68.

(18) علال الأزهر: مرجع سابق، ص: 5-4.

(19) أحمد المديني: (في الأدب المغربي المعاصر)، مرجع سابق، ص: 51.

(20) حسن المنيعي: (البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث)، مجلة آفاق. العدد: 3، خريف 1989، ص: 12.

المغربي وإذابة شخصيته في غمار الإيديولوجية الاستعمارية. وهذا ما جعل القيادات الشعبية التي وجهت المقاومة المسلحة في كثير من المناطق تتوجه إلى ميدان العمل الثقافي الملتحم بالسياسي بمجرد توقف المقاومة الشعبية المسلحة (31). ولأن أشكال اتصال ثقافتني (المستعمر) وقيادة (الحركة السلفية) انبنت على التعارض والتصارع، فقد نتج عن هذا الوضع شرط سوسيو - ثقافي جديد يرهص إلى مؤشرات تغير ثقافي وليد لأشكال اتصال الثقافتين : الغازية والمغزوة. إنه وضع «المثاقفة» L'acculturation وزمنها بما هي أفق لـ «التغير الثقافي الذي يكون بصدد الوقوع نتيجة لشكل من أشكال اتصال الثقافات : (الاستعمار - المبادلات التجارية والثقافية - الأسفار ...)» وتؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة لكلتا الثقافتين المتصلتين (32). وفي حال المغرب، لم يكن ممكناً لفعل الثقاف أن يُحقق توازناً في سيرورة الأخذ والعطاء، مما جعل الثقافة الأجنبية الغازية تضع الثقافة الوطنية التقليدية في محك السؤال، خاصة وأن بعض أبناء الوطن ممن نهلوا اللغة الفرنسية من المدارس التي أنشأها المستعمر ما لبثوا أن اتخذوا من اللغة الفرنسية أداة لإنجاز ما سيمسى فيما بعد ظاهرة (الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية). بهذا تكون بنية الثقافة الوطنية قد تعرضت لهزة من نوع ملتبس وجديد. فدخل زمن المثاقفة - ولو أنه كان غير مبني على تكافؤ الطرفين في جدلية التأثير والتأثر - سيشكل لحظة تأزيم جوهرية في سيرورة المجتمع والثقافة الوطنيين على عهد الاستعمار. وبهذا المعنى، فإن مجرد خروج بعض الكتاب القلائل عن منطق (القيادة الفكرية) للحركة السلفية في الدفاع عن حق التعبير والوجود : مجرد الكتابة باللغة الفرنسية، قد أكد إرهاصات بداية تنوع حقيقي ستعكسه مكونات ثقافة وطنية قابلة للانفلات عن سلط المتعاليات المعيقة، وفي مقدمتها (اللغة العربية) بما هي مقوم مقدس ومركزي من مقومات الهوية المغربية والعربية والإسلامية.

لقد اجتزت الأعمال الأولى المكتوبة بالفرنسية رواسب النظرة الإثنوغرافية، ودهشة اللحظة الفولكلورية التي عاشها المستعمر الأجنبي أمام سحر «الشرق الرخيص» وغرابته وعجائبيته : (سبحة العنبر - أحمد الصفرىوي)، لكن هذا الوضع لن يلبث أن يتغير مع ظهور أعمال أخرى بعد إحراز المغرب على استقلاله السياسي. وحيث إن ولادة هذا الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية قد تأخرت هي الأخرى (كتاب واحد في نهاية الأربعينات وكتابان فقط في بداية الخمسينات) فقد كان أمراً

(31) عباس الحراري : (الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها). الحز، الأول. مكتبة المعارف. (1986) ط، الثالثة، ص : 197-198.

(32) عبد الكبير الخطيبي، مرجع سابق. ص : 75

إن أبرز مضاعفات هذا الوضع ستتمثل في هيمنة الشفوي الذي ستكرسه الخطابة والإنشاد الشعري ؛ وربما المسرح كذلك. فالتجربة الشعرية - خاصة - كانت تعتمد «الإنشاد، والتوجه المباشر نحو القارئ الذي هو مستمع بالأساس» (27)، والشأن نفسه بالنسبة للفرجة الكلامية المباشرة... وسواء أعلق الأمر بالمسرح أم الشعر، فمع ظهور الحركة الوطنية المغربية أخذ الشعر موقعا آخر في المحافل والمهرجانات السياسية والأدبية، وهذا استمرار للتقاليد الشعرية القديمة المعتمدة على الإنشاد» (28). والمآل الطبيعي لكل هذه العناصر، سيتجلى في سيادة بنية ثقافية شفوية، تعتبر الامتداد المظهري لجذور ثقافة تقليدية سوف يشكل العنصر «السياسي» جسرا لعبورها إلى ضفاف مغايرة من علاماتها : (الكتابة - الازدواج الثقافي واللغوي - المساءلة الثقافية من مواقع جديدة ومتعددة (...)) أو ما سيشكل عامة، بداية مخاض ثقافي جديد، هو في العمق، بداية بنية ثقافية تقليدية في إفساح المكان لبنية مغايرة قيد التشكل.

د- المثاقفة :

4.1- إن «الأغلبية الساحقة من الذين كانوا على المسرح كانت ثقافتهم تقليدية دينية، والأقلية فقط هي التي كانت ذات ثقافة مزدوجة عربية وفرنسية، أو أتيح لها أن تتم دراستها في فرنسا أو في بلدان الشرق العربي» (29) وهذا ما جعل أصداء حلقات الدروس التي كان يقوم بها زعماء شباب من الحركة الوطنية تساهم في تسييد البنية الثقافية الشفوية عبر سلطتي، الإسلام والروح الوطنية. وحتى الذين اعتمدوا الكتابة أداة للنضال، قد تلبست مساهماتهم بشروط المرحلة حتى إنه لـ «يمكن القول إن تاريخ الأدب المغربي المكتوب بالعربية كان يشكل جزءا من تاريخ الوطنية» (30).

لقد أفرز الواقع الجديد عدة معادلات تمثلت في مصادرة السيادة الوطنية، والاستغلال الاقتصادي والاضطهاد السياسي، وهي مؤشرات الحملة الاستعمارية التي كانت تستهدف سلب الهوية الوطنية وتكريس واقع الغزو الثقافي بغرض تشويه الشعب

(27) محمد بنيس : (الشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة) مجلة بصمات. جامعة الحسن الثاني. العدد 1، ص 56.

(28) المرجع نفسه، ص : 58.

(29) عبد الله إبراهيم، مرجع سابق ص : 113.

(30) عبد الكبير الخطيبي : (الرواية المغربية). منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي. العدد 2. الرباط (1971)، ص : 29.

إنها أسئلة تتوالد، وقد لا يخلو الجواب عنها من سذاجة. ذلك، أن أسباب تأخر ظهور الرواية المغربية المكتوبة بالعربية لا يمكن حصرها في عنصر من تلك العناصر دون آخر. فهي جميعا عوامل تضافرت لتشكيل مشهد الغياب المؤقت لمشروع الرواية. وهو غياب له معاني «الحجز» و«الإعاق» و«التأخر المضاعف»، بالنظر إلى المركز المزدوج (الغرب - المشرق). ثم إنه لا يمكن أن يفهم بمعزل عن وضع نسق الأجناس الأدبية - بما فيها الخانة الفارغة - ضمن سياق المسألة الثقافية وموقعها من (مشروع الوطنية المغربية) ؛ عنوان الحقبة التاريخية التي بدأ المغرب يشهد فيها تحولات بنيوية في مقدمتها، اغتناء الثقافة التقليدية بأجناس تعبيرية مستحدثة، وبداية تغير مفهوم الأدب، وموقعه وقيمه ضمن الخريطة السوسيو - ثقافية التي سيشكل (الآخر) بالنسبة لسيروورتها لحظة تأزيم أساسية لعل أبرز نتائجها بداية نمو ظاهرة الكتابة والازدواجية (أو التعددية) اللغوية والثقافية.

1.6- إن السؤال الأكثر ملاءمة في هذا السياق قد يكون : كيف ظهرت الرواية ؟ وليس : لماذا تأخرت ؟ ذلك، أن هذا التعديل من شأنه أن يدفع خطوات الحفر، إلى الوقوف على معطيات أكثر ملموسية. ففي ظل المنظومة المرجعية وسياق المثاقفة ستولد الرواية العربية بالمغرب، لكن، كيف ؟ وما طبيعة علاقتها بهذه المحددات ؟ وبصيغة أخرى : من أين ستبدأ الرواية المغربية حياتها ؟

2.6- بين 1942 (تاريخ صدور الزاوية للتهامي الوزاني) و1967 (تاريخ صدور رواية جيل الظما لمحمد عزيز لحبابي)، يورد مصطفى يعلى في (بيبلوغرافيا الفن الروائي بالمغرب : 1930 - 1984) ثمانا وعشرين رواية صدرت على توالي السنوات، وهي : (فاطمة - لعبد العزيز بن عبد الله 1944 / مريم - لعبد الحق العمراوي 1948 / في الطفولة - لعبد المجيد بنجلون 1957 / غادة أصيلا - لعبد العزيز بن عبد الله 1949 / الرومية الشقراء - لع. بن عبد الله 1949 / الجاسوسة المقنعة - لع. العزيز بن عبد الله 1949 / الكاهنة ل.ع.ع. بن عبد الله 1949 / خلف القضبان لعبد المجيد بنجلون 1950 / جاسوسة في حدود فلسطين - لع.ع. بن عبد الله 1950 / الجاسوسة السمراء ل.ع.ع. بن عبد الله 1950 / هجوم في جنح الظلام ل.ع.ع. بن عبد الله 1950 / سليل الثقلين - للتهامي الوزاني 1950 / شقراء الريف - لع.ع. بن عبد الله 1951 / المسعورة - لأحمد عبد السلام البقالي 1951 / الملاك الأسير في مجاهل الصحراء - لأحمد عبد السلام البقالي 1952 / مغامرات طالب - لعبد القادر الصحراوي 1952 / الملكة خنائة - لآمنة اللوه 1957 / صراع في ظلال الأطلس - لعبد المجيد بنجلون 1955 / رواد المجهول - السلسلة الذهبية - لأحمد عبد السلام البقالي 1957

طبيعياً أن لا « يتكون في تلك الفترة كحركة أدبية من شأنها أن تواكب مرحلة النضال الوطني ضد الاستعمار والمهام التي يطرحها ذلك النضال، تلك المواكبة التي كان من شأنها أن تضيء عليه طابع الشرعية » (33). أما الميزة التي ارتقى بها هذا الأدب عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى المكتوبة بالعربية فقد تمثلت في ظهوره ناضجاً ومكتملاً دفعة واحدة (34). وبعد الخمسينات ستتطور أشكال الاتصال بين الثقافة الوطنية والثقافات الأجنبية الإسبانية والفرنسية والإنجليزية (...)، وستفتح الثقافة الوطنية على روافد جديدة، الأمر الذي سيجعل من (الازدواجية والتعددية) اللغوية والثقافية عناصر إخصاب لبنية ثقافية تقليدية سيمتدّها الشفوية، وأفقها متعاليات السلفية والوطنية. فكيف ستشق الرواية المغربية طريقها في ظل كل هذه العوامل؟ وإلى أي من هذه الاعتبارات المتنوعة يرجع السبب في تأخر ميلاد الرواية العربية بالمغرب وتعرشه؟

هـ- الروائي والسير - ذاتي :

1.5- في ضوء مكونات ما اصطّلحنا على تسميته بـ (المنظومة المرجعية)، وما يمكن أن تكون قد شكّنته من سلط إعاقه أو عناصر تأزيم؛ هل يمكن أن نعزو تأخر ميلاد الرواية المغربية المكتوبة بالعربية إلى سبب واحد؟ هل هو قمع الثقافة التقليدية أم قمع متعاليات الواقع الموضوعي بصفة عامة؟ هل يكون السياسي والشفوي قد كبّحا الثقافي والكتابة - بصفة عامة - لدرجة الإعاقة، وإبقاء خانة الرواية فارغة ضمن نسق الأجناس التعبيرية القديم منها والمستحدث؟

إن الانبهار أو تقليد الشرق العربي قد بدأ يفرز ثماره منذ تمكّن الخطاب السلفي من النخبة الوطنية، وتكيفها إياها مع مستلزمات الوطنية. والميل إلى الاحتذاء بالمشرق لم يقف عند السلفية فحسب، بل كانت له امتدادات متشعبة في مختلف الحقول الثقافية والإيديولوجية والسياسية. فكيف انتقلت المقالة الصحفية والقصة القصيرة والنموذج الشعري المشرقي، والتجارب المسرحية الرائدة، وكيف شقت طريقها ضمن البنية الثقافية الوطنية، وبقيت الرواية دون ذلك؟ هل يمكن القول - جدلاً - إن الرواية كانت تتنافى مع (مشروع الوطنية المغربية) بما هو سقف للوعي البورجوازي الكامن خلف صياغة برامج ذلك المشروع؟ هل يشكل تأخر ظهور ثمار المشاققة جزءاً من أسباب هذه الولادة المؤجلة؟ لقد كانت اللغة العربية قد بدأت تشهد تحولات جوهرية، نتيجة استثمار الصحافة (المقال والقصة القصيرة) والمسرح لها، فكانت « الوظيفية » تحررها تدريجياً من كثير من « قداستها » وطابعها « اللاهوتي »؛ فلماذا لم تساهم الرواية في عملية التحرير تلك؟

(33) عبد المصطفى اللعبي : (مكانات لقراءة)، مجلة الكرمل، العدد 11، (1984)، ص : 205 .

(34) المرجع نفسه، ص : 206

جامعة : ماهو المبدأ المنظم للسرد الروائي في تلك المرحلة المبكرة من طفولة الجنس الروائي العربي بالمغرب ؟ وماهي طبيعة الوشائج التي كانت تربط تلك النصوص بمحددات المنظومة المرجعية والمثاقفة ؟

4.6- يقول عبد الكريم غلاب في نص / شهادة : «ولأن الرواية حياة متكاملة كنت أتهيئها وأنصرف عنها حتى كنت وصديقي المرحوم عبد المجيد بنجلون في إحدى سهراتنا الأدبية أقص عليه بطريقتي قصة السجن. حسبتني - لا أدري كيف - في مسرح أحاول أن أجسد الحدث وما وراء الحدث. وكان يسمع لي باهتمام كما لو كان هو الآخر في مسرح تجتذب الخشبة فيه كل حواسه مكشوفة أمام بصره وسمعه وحواسه جميعا. كنت أقص جانبا لأترك بقيتها إلى سهرة أخرى. هتف بي وهو في غمرة الانفعال :

- اكتبها .. لماذا لا تكتبها ... ؟

أحسست كأن أمرا من ضمير يصدر إلي فكانت «سبعة أبواب» (37). إن هذا النص / الشهادة يحمل في طياته إضاءة عميقة لبعض خلفيات وعناصر الإشكالية الأولى التي انتظمت بداية تشكل المشروع الروائي المغربي. وأول تلك العناصر «العلاقة المتبادلة» بين المسرح «الكائن» والرواية «قيد التكون». وهي - في مستوى أفقي - علاقة تأثير وتأثر داخل نسق الأجناس الأدبية المستحدثة لمرحلة تاريخية وشروط سوسيو - ثقافية محددة. وأن يشكل المسرح معيارا من المعايير الجمالية لأفق انتظار غلاب (أو الكتابة القادمة)، فليس في هذا الأمر ما يدعو لأية غرابة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السبق الزمني لتجذر الممارسة المسرحية في تربة المغرب الثقافية والاجتماعية، وما أشاعته داخل مثقفي النخبة الوطنية من حس فني، رغم انحصار جل الاجتهادات في (الاقتباس والتعريب أو المغربية) (38).

أما العنصر الآخر، فهو العفوية التي طبعت حوافز الكتابة الأولى للرواية. وهي عفوية تبدو محصورة في مستوى الأفراد، وإن كانت غير ذلك في مستويات أعم. فالتطور الداخلي الذي كانت تشهده الأنساق الثقافية والمجتمعية للمغرب كان موضوعيا وشاملا يخص الجزء، كما يخص الكل، ويبدأ بالأفراد كما ينتهي بالجماعات والبنىات والحقول. وإذا كانت (سبعة أبواب) قد بدأت في التشكل من الشفوي لتنتقل بعد ذلك

(37) عبد الكريم غلاب : (الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو). مجلة آفاق، العدد (4-3)،

دجنبر 1984، ص : 105.

(38) حسن المنيعي : (هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته) مرجع سابق. (أبحاث في المسرح المغربي)، صوت مكناس، 1974 ط. أولى،

وزير غرناطة - لعبد الهادي بوطالب 1960 / سبعة أبواب - لعبد الكريم غلاب 1961 / السعيد والشقي - لعثمان بحسي، خلال الستينات / أيها الضياع - لمحمد السرغيني 1963 / إنها الحياة - لإسماعيل البوعناني 1963 / دفنا الماضي - لعبد الكريم غلاب 1966 / ضحايا حب - لمحمد بن التهامي 1963 / أمطار الرحمة - لعبد الرحمن المريني 1965 / بوتقة الحياة - للبكري السباعي 1966 / جيل الظمأ لمحمد عزيز لحبابي 1967⁽³⁵⁾، وكلها أعمال روائية نشر جلها حلقات على صفحات المنابر الوطنية لعهداها، ومنها ما لم تسعف الظروف لنشرها كاملة، كما أن ما جمع منها بين دفتي كتاب لم يصدر إلا بعد تاريخ الكتابة بسنوات في الغالب.

وأيا كان الحال، فإن الأسماء والنصوص التي استطاعت أن تصمد أمام النقد، ويشق أصحابها طريقهم عبر أعمال أخرى أكثر تطورا، قليلة ولا يكاد يتجاوز عددها رؤوس الأصابع، وهي :

أ- الزاوية للتهامي الوزاني (1942).

ب- في الطفولة لعبد المجيد بنجلون (1957).

ج- دفنا الماضي (1966) == (كتبت بعد سبعة أبواب 1965).

د- جيل الظمأ لمحمد عزيز لحبابي (1967).

إنها الأعمال ذات القيمة التمثيلية التي انتفت عنها صفة «الإدقاع الفني» التي وصم بها محمد برادة باقي الأعمال الأخرى، حيث سجل «أن هذه الروايات تعاني من «إدقاع الفني» إذا صح التعبير. ونستطيع أن نتبين أيضا تخلف أصحابها عن وعي تطور الرواية العربية. والانطباع الذي خلفته هذه الروايات في نفسي، هو أن أصحابها كتبوا بدافع المحاكاة الحرفية لبعض النماذج الروائية المتجاوزة، وجعلوا من وقائع حياتهم ومحيطهم الضيق، معينا لهذه المحاولات التي لا نطمحها إذا قلنا إنها «واقعية مدرسية» تذكرنا بالموضوعات الإنشائية التي كنا نكتبها في الأقسام الثانوية» (36). فهل يحوز بعد الأخذ بهذه الاعتبارات عدم إسقاطها من المتن المختار ؟

3.6- ما الذي تشترك فيه نصوص كل من (الوازني ولحبابي وبنجلون وغلاب) ؟ وهل يمكن استخلاص بعض خصائص الكتابة «الروائية» عند الجيل الأول من الرواد انطلاقا من رصد بعض عناصر الإشكالية التي انتظمت أسئلة تلك النصوص ؟ وبصيغة

(35) مصطفى يعلى. عبد الرحيم مؤذن : (بيلوغرافيا الفن الروائي بالمغرب). مجلة آفاق. العدد 4-3. دجنبر 1984، ص : 74-82.

(36) محمد برادة : مرجع سابق. ص : 148.

العشرينات الأولى (زينب لهيكل، وإبراهيم الكاتب للمازني، والأيام لطفه حسين ...
الخ» (43)

من هنا جوهرية التساؤل حول طبيعة هذه الظاهرة ودلالاتها؟ فدون الخوض في التعريفات النظرية الغربية لمفهوم جنس (السيرة الذاتية)، ودون الاحتكام إلى تصور ثابت أو جاهز لمفهوم (الرواية)، فإن اشتمال هذه الكتابات السردية على خصائص مضمونية وشكلية يتداخل فيها «الذاتي» بـ «الموضوعي»، «الروائي» بـ «السير - ذاتي»، أمر يدعو إلى إعادة النظر المستمرة في الأسباب التي جعلت الرواية في بدايتها تستقي مادتها الخام من «التجربة الذاتية» للمؤلف الفعلي، وتصب - من حيث كيفية الكتابة - في قالب (السيرة - الذاتية).

1.8- إنها نصوص نثرية، إرجاعية، يحكي فيها أشخاص واقعيون، عن وجودهم الخاص، مركزين على حيواتهم الفردية، وتوارихهم الشخصية. وسواء أعلنت عن موثيقها السير - ذاتية (وهو ما لم يفعله أي واحد من رواد الجيل الأول)، أم تم ذلك الإعلان بشكل ضمني، سواء أحمل الأبطال نفس أسماء الكتاب والرواة أم لم يحملوها، فإن جميع هذه الاعتبارات «الخطائية» لاتنفي عنها مسألة التداخل القائم بين (الروائي والسير - ذاتي)، الأمر الذي جعل تلك الأعمال بما هي كيانات بنيوية تتسم بما يمكن أن نصطلح على تسميته بظاهرة «الاختلاط الأجناسي». وهو الأمر الذي نجد نظيرا له في قضية نقدية قديمة عولجت من زوايا مختلفة قد يكون أقربها إلى ما نحن بصدد معالجه تودوروف، حيث يذهب إلى «أن الانحراف عن قواعد الجنس لا ينال بشكل عميق من النسق الأدبي. فإذا كانت التراجيديا على سبيل المثال، تقتضي موت البطل في النهاية وكانت تشتمل في هذه الحالة على انفراج سعيد فإننا سنكون بهذا أمام خرق للجنس. ويفسر هذا الخرق عادة باختلاط الأجناس (اختلاط التراجيديا بالكوميديا على سبيل المثال).

إن فكرة الجنس المختلط أو المزدوج هي حصيلة المواجهة بين نسقين من الأجناس: إن الخليط لا يكون موجودا إلا حينما نتخذ موقعا ضمن أطراف الجنس الأقدم؛ إن كل تطور منظورا إليه من الماضي، يصبح انحطاطا. إلا أنه بمجرد ما يفرض هذا «الخليط» نفسه بوصفه معيارا أدبيا، ندخل إلى نسق جديد حيث يُمثل، مثلاً، جنسُ التراجيكوميديا» (44)

(43) محمد برادة، مرجع سابق، ص 142

(44) تودوروف: مرجع سابق، ص 195-196

إلى الكتابة، فإن المؤشر الأبرز لهذه التحولات يتمثل في استمدادها مادة كتابتها من (التجربة الذاتية) لشخص المؤلف. تلك هي الخطوط العريضة لمخاض بدايات الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. وهي نفسها عناصر الإشكالية الأولى لذلك النسق الروائي، فكيف يتسنى لنا الاقتراب أكثر من المظهر المركزي الذي لازم البدايات (ممكنة كانت أو فعلية)؟

1.7- لقد تواترت توصيفات الوعي النقدي حول الطبيعة السير - ذاتية لنص التهامي الوزاني (الزاوية)، إذ اعتبرها كثير من النقاد «سيرة ذاتية يحكمها ما يحكم نسق التعبير السير- ذاتي إجمالاً وذلك لأنها تعبير مباشر عن ذات المؤلف الذي يتماهى داخل النص مع السارد ومع الشخصية الرئيسية» (39) حتى وإن كان هذا الإنجاز المبكر «لم يكتمل كنص إلا على أنقاض الزاوية كمؤسسة، لأن مشروع الكتابة والأوتوبيوغرافية والسخرية المقنعة (كان) في انتظار التشكل الكامل لمؤسسة جديدة ولكتابة مغايرة» (40) أما (في الطفولة) بما هي عنوان للبداية الفعلية فلا تخرج عن هذا المدار، إذ «ليس غريباً أن تتخذ أول محاولة روائية في المغرب شكل سيرة ذاتية، وبخاصة إذا اعتمدنا في تحديد مفاهيمنا الروائية على التحليلات النقدية التي تربط البنية القصصية بالبنيات المجتمعية، وتجلي التأثيرات الاقتصادية الكامنة وراء الإبداع الفني» (41)

هذا بينما «ينشر عبد الكريم غلاب سيرة ذاتية هي (سبعة أبواب) حصيلة ذكرياته عن السجن والاعتقالات في فترة المقاومة الوطنية. والأمر هنا أيضاً ليس مصادفة ما دمنا ملتصقين (...) بمناخ الرؤية الذاتية من منطلق الذات وحولها. وينهج محمد عزيز لحجبابي النهج نفسه في روايته (جيل الظمأ) حيث الكاتب نفسه، وحيث يطل المؤلف دائماً من التشميل السردى للسارد، ولأن الرموز والعلامات والأجواء المرصودة تنقل بحميمية السيرة الذاتية وبخصوصياتها الفنية المعروفة» (42)

لقد تعددت القراءات واختلفت من حيث الرؤية والتوصيف لنسق متن رواية البدايات. وسواء أكان المنطلق في القراءة «تاريخياً» أم «إيديولوجياً»، «نصياً» أم «خارج - نصي»، فإن بؤرة التقاطع بين مختلف القراءات تمثلت في الإقرار بملازمة المكون السير - ذاتي لبداية الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. والواقع أنها «ليست ظاهرة قاصرة علينا فنحن نجدها واضحة وقوية في الإنتاج الروائي المصري خلال

(39) عبد الحميد عقار : (الزاوية بين التجربة والكتابة)، ضمن كتاب : (التهامي الوزاني : الكتابة / التصوف / التاريخ)، مرجع سابق ص : 193.

(40) أحمد اليوري : مرجع سابق. ص : 17

(41) محمد برادة. مرجع سابق. ص : 141

(42) أحمد المدني (في الأدب المغربي المعاصر)، مرجع سابق ص : 42.

السيرية) كجواب على سؤال اللحظة الانتقالية : لحظة تبدل القيم، وبداية انجلاء الإرغامات.

2.9- لقد كتبت «الزاوية» قبل الاستقلال وفي سياق غير محكوم بمثيرات المثاقفة مع الغرب. لذلك، صبت في مجرى تقليد أدبي عرف صيغا عديدة في العالم الإسلامي (الغزالي - المنقذ من الضلال / ابن خلدون - التعريف / عبد الرحمن التمارتي / الفوائد الجمّة (...)). ولكن هذا لم يحل دون امتلاكها لخصائص السيرة الذاتية. وهو الأمر الذي عرف استمرارا في (في الطفولة) و(سبعة أبواب) و(جيل الظمأ)، لكن مع تحقيق طفرة نوعية في اتجاه استيعاب مغاير للذات، تحكم فيه - أساسا - عنف الاصطدام بالآخر - المستعمر. «فبعد المجيد بنجلون يرصد في سيرته الذاتية، فترة من حياته كما عاشها ببلدة منشستر بانجلترا وفترة أخرى قضاها في مدينة فاس. وكانت هذه مناسبة بالنسبة إليه لعقد مقارنة بين مظاهر الحياة الحضارية في أوروبا ممثلة في انجلترا ومظاهر الانحطاط والتخلف التي تطبع الحياة الاجتماعية في وطنه. ولعله كان يسعى من وراء هذه المقارنة إلى تقديم النموذج الحضاري الذي اختاره ليحتذي به مواطنوه»⁽⁴⁵⁾. إنه موضوع استدرج (الرواية السيرية) منذ طفولتها إلى إشكالية العلاقة مع الغرب. وهو طرح جد متقدم بالنظر إلى لحظته التاريخية، لأن الذات هنا، كمبدأ منظم للسرد، تطرح في بعدها الحضاري. وتاريخ الأنا هنا، يطرح في ضوء علاقتها بالموضوع متعدد المكونات. أما الروايات الأخرى (سبعة أبواب، وجيل الظمأ)، فقد انشدت إلى القضايا المرتبطة بتاريخ الحركة الوطنية وبالتحولات الناتجة عن الكفاح الوطني، وأيا كانت «موضوعات» تلك الأعمال، فقد شكلت الذات منطلقها ومرجعها فتمت معالجة الموضوع من زاوية الرؤية الذاتية للكاتب. إنها استراتيجية الأنا، حيث التاريخ أو الماضي أو التجربة هي تاريخ الذات وماضيها وتجربتها. فالسلطة كل السلطة لاسترجاع الصوت الشخصي الذي ظل مفقودا، أو مرغما على الغياب ضمن «فورة» النضال الوطني الجمعي. وسواء أكانت تلك الذات «طبقية» - من منظور قراءة إيديولوجية - أم ذات فردية معزولة عن كل تصنيف اجتماعي، فهي ذات (المثقف العصري)، الخارج من فضاء سوسيو - ثقافي تقليدي إلى فضاء سوسيو - ثقافي مغاير عنوانه «الحرية».

إن الرواية السيرية، بهذا المعنى، هي صيغة لمأسسة الذات عبر تحرير طاقاتها، وإعادة كتابة تاريخها الشخصي، بل إعادة قراءة علاقاتها بالموضوع من منظورها الخاص، بما يؤكد بداية تعزيز موقعها الرمزي، في «مرحلة اختلطت فيها المفاهيم

(45) ادريس الناقوري : (الرواية المغربية : مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية) سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية ط. أولى ص 31-32.

إن السياق الذي ورد فيه هذا الطرح، يختلف عن السياق الذي نحن بصددده. ولكن هذا لا يمنع من أن معالجة تودوروف لظاهرة (اختلاط الأجناس) تضيء لنا مسألة تداخل الروائي بالسير - ذاتي، فلا يمكن الإقرار بـ «صفاء للنوع الروائي» بالنسبة لمتن البدايات، وهو الأمر الذي يتجلى من خلال اختراق المكون السير - ذاتي للرواية، هو في العمق انحراف وخرق للجنس ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط. إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معياراً يمكن أن نستخدمه على تسميته بنسق (الرواية السيرية). وهو نسق جديد ينحرف عن نموذج الرواية، كما يخترق معيار السيرة الذاتية وفق التحديدات التي تقترحها نظرية الأنواع الأدبية ضمن الثقافة الغربية. أما بالمقارنة مع المركز المشرقي، فالظاهرة مسبوقة هناك؛ وهو تواتر يؤشر على تماثل ملابسات الولادة بين المحيط (المغرب) ومركزه (مصر خاصة). إنه الموقع الأول للرواية المغربية ضمن مسيرة تطورها الآتية. وهو موقع لا يمكن أن يحكم عليه لا بمعيار الغرب ولا بمعيار المشرق، بل بوصفه صيغة تركيبية من صيغ تأزيم الثقافة الوطنية أفرزتها منظومة مرجعية معينة، ثم أضفت عليها طابع (الظاهرة التاريخية).

و - استراتيجية الأنا :

1.9- إن المشترك بين نسق متن البدايات هو ظاهرة (الاختلاط الأجناسي) ؛ وهو المستوى الذي يمتد إلى قضية «التجنيس» Généricité، فهل هو مأزق التمثل السيء لمقومات النموذج ؟

إن الإقرار بعفوية البدايات يشفع للوعي الأجناسي بأي «تسيب» ممكن. ومساءلة مثيرات المنظومة المرجعية، وفراغات المثاقفة، وحدها كفيلة بإضاءة مستوى وطبيعة تحقق (الرواية السيرية) لحظة الولادة ؛ وكل تلك الإجابات تتحصل بالوقوف على المادة الخام لذلك المتن. وكذا بعض دلالات البناء، وكل ما يمكن إدراجه داخل السيرة الإبداعية قيد التشكل.

لقد شكلت الذات الفردية للكاتب مادة الحكيم ومرجع الكتابة الأساس، بحيث اقترنت ولادة الرواية بلحظة وعي حاد بالأنا. إنها استعداد للتاريخ الشخصي للمثقف المغربي، عبر السرد، بعد أن كان الشعر هو ملاذ الذات الممتاز. فالانتقال من عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال، من سياج الدائرة المغلقة للإجماع الوطني والالتفاف الجماعي حول (مشروع الوطنية المغربية) إلى فسحة المدى المفتوح للتفرد الشخصي، والانخراط الاجتماعي ضمن الهموم والمواقع الطباقية الجديدة، كل ذلك شكل منعرجاً أساسياً للنخبة الوطنية ومجموع مثقفي المرحلة فجاءت (الرواية -

الفصل الثاني :

الرواية المغربية وإشكالية الواقعية

الرومانسية بالمفاهيم الوطنية، وأحس خلالها المتعلمون والمثقفون بأهميتهم، فراحوا يستكشفون ذواتهم، ويعكفون على تفسير أناهم المتضخمة، وعلى تحديد العلاقة بينهم وبين مجتمعهم المتحرك في اتجاه واحد» (46).

تلك كانت بعض مضاعفات استثمار (الرواية السيرية) للذات كمادة خام للكتابة. وهو استثمار ضيق من قنوات التفاعل مع مكونات المنظومة المرجعية، وشد المستوى «الأجناسي» إلى ظاهرة الاختلاط كمظهر من مظاهر مازق الوعي النظري الذي شكل خلفية المغامرة الأولى لجيل الرواد في هذا المجال السردية. وكيفما كانت التباسات هذا المتن الروائي المدشن، فإن استراتيجية الأنا، كتأطير للرواية السيرية، قد مثلت في لحظة معينة موسومة بالانتقال، معادلة الكتابة السردية في مرحلة كانت فيها الرواية المغربية ستأتي.

ز- تشميل :

1.10- لقد اقترنت البداية الفعلية لمشروع الرواية المغربية بتداخل الروائي بالسير ذاتي، وهي ظاهرة بنيوية وتاريخية في الآن معا. كما أنها الإشكالية الأولى والحلقة. النواة ضمن مسلسل الأسس العامة للرواية المغربية المكتوبة بالعربية. وقد تبين كيف أن هذه البداية كانت بالإضافة إلى مشيرات المنظومة المرجعية، تشكل إحدى أبرز ثمار المثاقفة، حيث يتلازم النشر الروائي بالانخراط في أسئلة تملئها العلاقة بالآخر (الغرب)، مما يترتب عنه تبلور إشكالية الهوية. فمسألة الذات (الحضارية) ووضعها موضع مقارنة (في الطفولة) مع النموذج الأكثر تقدما، هي لحظة استثنائية للغاية ضمن سيرورة المسألة الثقافية الوطنية التي كانت القضية الوطنية - وما تملئها من التزامات أخلاقية وسياسية - تحول دون انخراطها في قضايا وجودية أو شواغل ذاتية. لقد نحت الرواية المغربية منحى سير ذاتي في لحظة كان عنوانها الانتقال. لحظة، كانت فيها المؤسسة الاجتماعية على وشك أن تفجر الصراع في مستواه العمودي (الطبقي)، فجاء السرد الروائي محفزا بهواجس المعيش كمتذكر مسرود، كتأمل مؤقت للذات في بعدها الوطني، قبل انجلاء الأوهام وبروز الوجه الطبقي لتلك الذات. فهل ستستمر هذه الملاحظات بعد 1967؟ كيف سيخطو التراكم بالرواية على درب تبلور أسسها العامة؟ وما هو الوجه الآخر، أو الوجوه الأخرى، لإشكاليات رواية ما بعد 1967؟

تلك - عموما - بوادر أسئلة الفصل الثاني، وموضوعه: (الرواية المغربية وإشكالية الواقعية).

(46) محمد برادة. مرجع سابق، ص: 142.

2.1- في ظل هذه التحولات البنيوية (السياسية والاقتصادية والاجتماعية)، ستبدل منظومة القيم (انهيار المثل والشعارات الوطنية وبداية ظهور شرائح وفئات وإيديولوجيات جديدة)، ويعلو صوت الحركات اليسارية الجذرية ذات المنحى الاشتراكي والماركسي اللينيني في ساحة المعارك الإيديولوجية والسياسية. أما النخبة المثقفة ذات الانتماء البورجوازي الصغير، فستصدر الواجهة - خاصة بعد 1965 - محملة بمشروع معارض بأفق تقدمي، وهو المد الذي سيعمل بين 1965 و 1975 على مناهضة المراكز البنيوية للنمط الرأسمالي المتحكم في سيرورة النظام والمجتمع المغربيين.

ما أن يبدأ المد اليساري (الماركسي اللينيني) في العمل (السري والعلمي) للثورة على الأوضاع القائمة والمرفوضة حتى يظهر، جلياً، كيف أن السلفية التي كانت أساساً إيديولوجياً لـ (مشروع الوطنية المغربية) ستتحول جذرياً لـ «تمثل حركة فكرية رجعية بالكامل تناهض الفكر التقدمي وتكفر دعائه، بل وصار اجتهادها القديم المتنور اجتراراً حديثاً متهوراً» (2). كل ذلك، بعد أن تتحول من أفقها الوطني، إلى الأفق الطبقي. عندما صارت مجرد عمود فقري لحزب الاستقلال» إنها ستجمد «في أطر معرفية تقليدية، ولم يعد لها نفس المحتوى، التحرري الذي ظهرت به. أما الوطنية (المغربية) فقد خمدت جذوتها التقدمية ونحوت في إطار الأحزاب التي تمخّضت عنها إلى إرث ماضوي انغلقت دونه أبواب التطور» (2). لم تكن «الماركسية» التيار الوحيد الذي وفد على الفضاء السوسيو - ثقافي الموسوم بالتقليدية بالمغرب، بل كان للفلسفة الوجودية (مفهوم الالتزام) والاشتراكية الطوباوية بعض الأصداء وذلك قبل أن يستتب الأمر - نظرياً وتعبوياً - لخط «ماركسي لينيني» [23 مارس / إلى الأمام] سيشكل الخلفية الرئيسية للبنية الثقافية والسياسية المعارضة في عشرينات السبعينات (1965-1975). وهي المرحلة التي سيكون فيها «الصراع الطبقي» محور المعارك الإيديولوجية والثقافية والسياسية التي ستحتضنها بشكل أوضح فيما بعد مؤسسات (الجامعة والحزب) : إنهما الإطار المنظم الذي سيتبلور في جدليته مفهوم (المثقف العضوي) السبعيني، وهو الإفراز الطبيعي لمعادلة الجدل بين السياسي والثقافي التي بدأت قبل الاستقلال، لتجد لها امتدادات متطورة بعد منتصف الستينات.

فكيف ستشق (المؤسسة الأدبية) طريقها في ظل هذه المتغيرات ؟ ما دور هذه المحددات الخارجية في بلورة الإشكالية الثقافية للمرحلة ؟ وهل يمكن استيعاب مسارات مكونات نسق الأجناس الأدبية في غياب الوعي بما للماركسية والطبقية من تأثير في توجيه وتحديد المعالم الاستراتيجية لسيرورة تشكلها ؟

(2) عبد القادر الشاوي : (السلفية والوطنية). مرجع سابق. ص : 10.

أ- الماركسية والطبقية :

1.1- ما إن أحرز المغرب استقلاله السياسي حتى تمخض الواقع عن معادلات جديدة لعل أبرزها بداية الصراع حول السلطة السياسية بين مكونات الحركة الوطنية. لقد كان حزب الاستقلال إبان العهد الاستعماري إطارا موحدا للقوى المناضلة تحت لواء (مشروع الوطنية المغربية)، ولكن فجر الاستقلال سيسفر عن انفصال (الاتحاد الوطني للقوات الشعبية) عن الحزب - الأم، مدشنا بذلك عهدا جديدا عبر نواة حزبية ستضطلع لاحقا بمهمة استقطاب حركة اليسار بالمغرب.

ومع أن الاستعمار قد خرج فإنه لم يرحل عن كل مواقعه، بل ترك البلاد مرتبطة إرتباطا عضويا بعجلة اقتصاده. وهو وضع ستكون له انعكاسات شتى في عدة مستويات داخلية. وفي ظل هذه المعادلة ستفشل الإصلاحات الاقتصادية لحكومات (اليمين واليسار) المتعاقبة، مسجلة بذلك عجزها عن كسب الرهان الاقتصادي، وبالتالي، السياسي فالاجتماعي، مما سيضع البلاد وجها لوجه أمام ما سيعرف منذئذ بـ «مغرب الأزمة».

ستلوح بوادر التناقض الاجتماعي، ولن يصل عام 1965 حتى يكون المغرب على موعد مع اضطرابات سياسية ستشمل مجموعة من المدن المغربية. وهذه العلامة الفارقة هي ما سيؤشر إلى بداية عهد جديد عنوانه الأول : سقوط القناع عن الوجه الطبقي لمشروع البورجوازية الوطنية.

أما التشكيلة الاجتماعية لهذا العهد بما تحمله من دلالات تاريخية وسمات خاصة، فـ «هناك الدولة التي لا يمكن فصلها بأي حال من الأحوال عن الواقع الاجتماعي، إذ أنها تتشكل في الأساس من مشارب اجتماعية يعود بعضها (...) إلى مرحلة تاريخية سابقة على ظهور البورجوازية المغربية. ثم هناك هذه البورجوازية الوطنية الكبيرة، التي يمكن القول إنها تتكون من رجال الأعمال الذين نشطوا بعد إنجاز خطوة المغربية. وهؤلاء يرتبطون عضويا بالرأسمال الخارجي، ثم التقنوقراطيين، وهم نخبة من الإداريين يستخدمون جهاز الدولة كوسيلة للاغتناء، ثم جماعة الرأسماليين الزراعيين الذين يحتكرون الأراضي، ويستغلون قطاعات واسعة من الأراضي التي تركها المستعمر : وهم فئة جديدة امتلكت الأراضي بعد مرحلة الاستقلال. ولا يمكن القول إن الفلاحين الكبار يشكلون غالبية هذه البورجوازية بفصائلها السابقة الذكر، في علاقات تجعل منها في نهاية الأمر واجهة واحدة. وذلك في مقابل البورجوازية الصغيرة. وفئات العمال والفلاحين الصغار الذين يكونون الواجهة العريضة في المجتمع» (1).

(1) حميد لحمداني : (الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي). دار الثقافة - البيضاء. ط. أولى. ص : 93

لحظات الاستجابة للجمهور الذي يلح على الموقف السياسي الرافض لمتاهات الاختيارات التي عانى منها المغاربة، بعد الاستقلال، وبين الإنصات للفعل الشعري ذاته كفعل للشمول، يكون الصراع الاجتماعي متضمنا داخل «قبيلة الكلمات» وقد عاشت الأجيال المتعاقبة، الرحيل بين هذين الحدين بقلق مأساوي. (5)

أما المسرح فـ «لم يعد يتحرك في فراغ خلال الستينات؛ بل عرف ازدهارا كبيرا» بعد أن أخذ شكله المعاصر عبر إسهامات الفرق الاحترافية التي كانت تتجول في المدن والأقاليم، إلى أن تحذر لدى الجمهور الإحساس بأهمية المسرح، وبرسالته النبيلة. ونظرا لتعدد هذه الفرق وتنافسها، فقد تحول الجهاز المسرحي إلى بناء متقن بعد أن نضجت مقوماته على أيدي الكتاب والتقنيين (6). وإذا كان أبرز من صنع الفرجة المؤسسة - أي المنخرطة في مشروع تأصيلي شامل - هو الطيب الصديقي، فإن بداية السبعينات ستكون على موعد مع (مسرح الهواة) الذي سينطلق من الأرضية الصلبة التي أرسى الرواد أركانها، مستشرفا «آفاق مستقبلية للمسرح المغربي عن طريق الحوار، وتبادل الخبرات بين رواده، ومناقشة القضايا الجوهرية التي ترتبط بالإبداع. وعلى الخصوص التنظير المسرحي الذي أفرز ممارسات فنية كالاحتفالية، والمسرح الثالث، والمسرح الفقير وغيرها من الاتجاهات التي تعيد النظر إلى جوهر المسرح، وتفتح الطريق أمام إنجازات أخرى تراعي التوفيق بين الأصالة والمعاصرة لتؤسس كتابة مغايرة» (6).

ذلك كان شأن الشعر والمسرح، أما القصة القصيرة فقد ارتاد حبيتها طائفة من الكتاب للمساهمة في تطوير إرثها صاتها، التي خرجت - الرواية - من معطف بعضها (7).

هكذا استقلب القصة بين «الرياح الفكرية التي هبت على العالم العربي وتسربت إلى بنياته الاجتماعية بعد أن اخترقت الحواجز والحدود الجغرافية وغيرها (...)» فوجهت كثيرا من الأعمال الأدبية والفكرية ووسمتها بطابعها الخاص، فظهرت لدى القصة الموباسانية والتشيكوفية. كما انتشرت عندنا قصص تستوحى الكثير من تجربة همنجواي وجويس وفولكنر. ثم توالى قصص وحودية وسريالية وقصص واقعية اشتراكية وواقعية جديدة (8). وأيا كانت «الوصفة» التي ينعت بها النقد المواكب هذه المحاولات التأسيسية لقصة القصيرة بالمغرب، فإن تلك الرهانات ستوح ببروز بعض الأسماء والتجارب: (عبد الجبار السحيمي - مبارك ربيع - عبد الكريم غلاب - إدريس الخوري - محمد زفزاف - محمد برادة - خنثة بنونة -

5. محمد يس (الشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة). محلة صمات، مرجع سابق، ص: 59.

6. حسن السبيعي: (هذا المسرح العربي، هذا بعض حياته). مرجع سابق، ص: 76-77 ص: 80.

7. يرد هذا الطرح في أبحاث أحمد الميوري: (الرسالة الجامعية المرقوة: وهي القصة في المغرب 1960-1914). وله متدادات في أبحاثه اللاحقة، وكذا في أبحاث (أحمد المديني).

8. إدريس لافوري. (هل عند قصة قصيرة جديدة؟). مجلة آفاق، العدد 1، مارس 1984، ص: 10.

-12

1.2 - دراسة لغوية معربة في شأنه تتطور مجتمع المعري المعاصر
والمعري في أشكاله اللغوية والنقدية والسياسية والاقتصادية (المعري عن) رسالة
الأدبية الحديثة. وهي تتجلى في ريادة المعربة ذاتها بمظاهر تنميتها المؤسسة
شخصاً فنياً لا حديدية بعد أن تحققت السيطرة الفكرية والهدف وأحد الأدبية عينه
أغنيهم - مركبة. غير أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أن الشعر - مثلاً - قد انهار
تلكم، أو انحوت مسطته - صورة. ففي ضوء التحولات السوسيو - ثقافية - هذه -
مبهور هو الآخر ظفرت بوعية تحققة بعجبة المؤسسة الأدبية الحديثة قيد الشدة
والسود. وهي ظفرت متمسك بعض التسميات تجنيسه. وإذا كان هذا السياق يقتضي
الإنهاء بعض خصائص وتجاهات الأنواع الأدبية التي كانت تنهض عليها المؤسسة
الأدبية. ولأن تقدم في معرفة خصائص و«لجاءات» الرواية يقتضي ذلك. ما دامت
«خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى» من جهة، ومن جهة
أخرى لأن «نوع يحدد قبل كل شيء بما ليس وأردافه في الأنواع الأخرى». مما يجعل
دراسة نوع تكون في نفس الوقت دراسة للأنواع المجاورة» (4).

-22-

2.2- مميزات المشهد الثقافي لمغرب الستينات كوكبة من الشعراء، منتقل - تأثرا بالشرق - اندقة الأدبية بالمغرب من طور الشعر العمودي إلى طور شعر التفعيلة. ومستصدر هذه التجربة أسماء كل من (أحمد المجاطي - محمد السريغني - محمد الحمار الكونني - أحمد الحوماري - عبد الكريم الطبال (...)) إلخ. أما عقد السبعينات (محمد الميموني - محمد بن طلحة - أحمد بن ميمون - محمد بنيس - رشيد المومني - عبد الله راجع (...)) وسواء أعلق الأمر بالحيل الستيني - إذا جاز التعبير - أم بالجيل السبعيني، فإن هؤلاء الشعراء قد حققوا «النص الشعري استراتيجية جديدة، وهي إعطاء معنى تاريخي - اجتماعي للممارسة الشعرية، بعد أن جعلت منها التقاليد منذ القرن الثاني والثالث عشر مجرد قوالب عروضية وتراكيب لغوية لا تعتمد على أية تجربة إنسانية، ولكن هذا المسعى سيجد صيغته المثلى في دعوة سارتر للالتزام بعد 1956 في المغرب. وقد أصبح جليا أن الشاعر المغربي الحديث لم يتبين هذه الدعوة من غير معاناة على مستوى البناء النصي، وهذا ما عكس باستمرار لحظات المد والجزر،

(١) قمر بن السبیر : (حول التيمات الأمازيغية في الرواية المغربية) مجلة افاق. العدد (4-3). دجنبر 1984، ص: 21

(4) عبد الفتاح كيليطو: (الأدب والغربة). دار الطليعة للطباعة والنشر، الشركة المغربية للناسرين المتحدين، بيروت (1982)، ط. أولى ص: 22.

ج- الرواية المغربية والأنواع المجاورة :

1.3- كيف شقت الرواية المغربية - بعد ولادتها المدشنة - طريقها ضمن دائرة هذه المؤسسة الأدبية ؟ ما طبيعة العلاقة / العلاقات التي ستنشأ بينها وبين الأنواع المجاورة ؟ القديم منها (الشعر) والمستحدث (القصة القصيرة) ؟ المنفلة من نظرية الأنواع الأدبية (المسرح) والمرافق لكل التشكلات الأجناسية (النقد) ؟ هل سيرتكز مشروع الرواية التأسيسي على الانفصال عن تلك الحقول المجاورة، أم أنه سيعمد إلى الاتصال بها وتبادل العلاقات معها ؟ وبصيغة إجمالية : ما هو العنصر الحاسم في تطور الرواية المغربية : هل سينبع من داخليتها، أم أن للعوامل الخارجية - أيضا - الدور الحاسم في بلورة إشكالياتها، وتحديد نظم عامة لاستقطاب أسئلتها المشدودة - جوهريا - إلى نزوعها نحو تأصيل «نوعيتها» وتأسيس «خصوصيتها» ؟.

2.3- يرى باختين أن الرواية كانت «منذ البداية مصنوعة من طينة تختلف عن طينة الأنواع الأخرى التي تحققت، وكان لها طبيعة مغايرة. ففيها وبها نشأ نوعا ما مصير الأدب كله. ولذا عندما ولدت لم يكن بوسعها أن تصبح نوعا بسيطا ضمن الأنواع الأخرى ولم تكن تستطيع إقامة علاقاتها بها بشكل تعايش هادئ ومتساق. وأمام الرواية تصرف جميع الأنواع الأخرى بصورة مغايرة. وبدأ صراع طويل لجعل هذه الأنواع تقترب من الرواية. ولإدخالها في نقطة الاتصال المباشر مع الواقع غير التام. وكانت مسيرة هذا الصراع معقدة وشائكة»⁽¹¹⁾. إن هذا الطرح الباختيني ينسجم من حيث النتائج مع منطلقات المقاربة التي أنجزها هذا الباحث في أصول هذا الجنس التعبيري بمنشئه الأصلي (الغرب). وهو طرح يتموضع في سياق الأبحاث التي بدأها كل من هيجل ولوكاتش. فحيث ألح الأول على القرابة بين الملحمة والرواية، فإن الثاني سيطور أبحاث المعلم الأول ليقتراح تصورات جديدة في كتابه (نظرية الرواية)، حيث سيعلم أن «الرواية ملحمة بورجوازية»، وهو المنحى الذي ينم عن اقتفاء أثر هيجل في القول بوجود قرابة بين الملحمة والرواية. من هنا ستكتسي فرضيات (باختين) أهمية كبرى ؛ أي من بحثها - بخلاف هيجل ولوكاتش - عن استقلال النوع الروائي. وهو بحث يفترض أن الرواية ليست كغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى. لذلك يصعب عليها التعايش معها بحكم تناقضها مع قوانينها : «إن جعل الأدب يقترب من الرواية لا يعني إطلاقا أننا أجبرنا الأنواع الأخرى على الامتثال لقوانين الرواية، وهي قوانين غريبة عن طبيعتها. أجل إن الرواية لا تتوافر فيها هذه القوانين. لأنها بطبيعتها غير قابلة للتقنين (...) هي نوع يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها»⁽¹²⁾.

(11) ميخائيل باختين : (الملحمة والرواية). ترجمة جمال شحيد. الهيئة القومية للبحث العلمي. الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية. طرابلس. بيروت (1982) ط. أولى ص : 66.

(12) المرجع نفسه، ص : 66.

محمد عز الدين التازي (...)). وكلها علامات تؤشر إلى الخطوات التأصيلية التي قطعها هذا النوع الأدبي المستحدث بحثاً عن تجنيسه. يبقى أن نشير إلى أن النقد الأدبي لا كجنس تعبير، ولكن بما هو ممارسة كتابية، لا يمكن فصل سيرورتها عن تكون المؤسسة الأدبية ككل. إنه المرأة التي كثفت - بحق - إشكالية المرحلة (الماركسية والطبقية)، باعتبارها نظاماً سوسيو- ثقافياً مؤطراً ومستقطباً لجماع أسئلة اللحظة التاريخية بكل مكوناتها وامتداداتها.

لقد ارتبط النقد الأدبي «بالكتابة الأدبية من مقالة وقصة قصيرة، ونقاشات فكرية عامة، في محيط كانت الفئات الوسطى تتصاعد وتنمو فيه، وتحاول أن تصنع لها موقعا بين هيمنة الإقطاع والبورجوازية الوطنية، وكان منظروها الطبقيون (الاتحاد الوطني للقوات الشعبية آنذ) يحاولون اقتراح مشروعهم التاريخي للمرحلة⁽⁹⁾». وهذا ما يفسر «النبرة الدعوية للنقد الاجتماعي في المقالات الأدبية التي كانت تنشر أوائل الستينات في صحف مثل «الرأي العام»، «التحرير» و«الأهداف» وكلها كانت صحفا للمعارضة، ومعبرة عن طموح في بديل اشتراكي تقدمي للمجتمع المغربي. هذه النزعة عبر عنها مبكراً كتاب مثل «عبد القادر الصحراوي» «محمد الطنجاوي» و«محمد زنيبر»⁽⁹⁾ وفي مرحلة لاحقة - عشية السبعينات - نقاد سيُعتون تارة بـ (الواقعيين) وتارة أخرى بـ (الماركسيين)، وفي كل الحالات فإن نقدهم كان نقداً إيديولوجياً (ادريس الناظوري - نجيب العوفي - إبراهيم الخطيب - عبد القادر الشاوي (...)). إلخ.

3.2- تلك كانت بعض مظاهر الخطوات التي أنجزت خلال عقدي الستينات - السبعينات في أفق تشييد المؤسسة الأدبية الحديثة، - مؤسسة الكتابة والنشر والفرجة والحس النقدي - خارج دوائر الانغلاق التقليدي حيث التوقع في أسر الشفوية والغنائية والتقريرية والوعظية وتمجيد المطلقات.

ولعل أقرب ملامسة «ترسيمية» عامة لتمفصلات هذه اللحظات الثقافية ذات الامتداد الاجتماعي والسياسي في المغرب الحديث، هي تصنيف محمد بنيس الذي حدّد فيه الأطر العامة للإنتاج الثقافي لهذا العهد - في سياقه السوسيو - ثقافي - حيث أقر بوجود «ثلاث مراحل ثقافية تتقاطع مع مراحل سياسية. هذه المراحل هي الدعوة السلفية في الثلاثينات، والدعوة للالتزام في الستينات، ثم الدعوة للنقد الإيديولوجي وتبني الأسئلة في السبعينات (...)». ونلاحظ أن هناك تمايزاً بين بنيتين لهذه المراحل الثقافية الثلاث، بنية الثقافة الشفوية، وهي التي حكمت الدعوة السلفية والدعوة للالتزام، ثم بنية الثقافة المكتوبة التي ارتبطت إلى حد بعيد بمرحلة النقد الإيديولوجي وتبني الأسئلة دون أن يكون هذا التمايز فصلاً كيميائياً وقطعياً بين البنيتين⁽¹⁰⁾.

(9) أحمد المديني: (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص 72-73.
(10) محمد بنيس: (تعددية الواحد). مجلة الكرمل. العدد 11-1984، ص 225.

إن سلطة الإيديولوجيا ستخضع الأنواع الأدبية لإرغاماتها (الالتزام، الصراع الطبقي، التغيير، المثقف العضوي، الوعي الجدلي (...)). وهي إرغامات ستحدد للمثقف التقدمي مهامه ومساراته، وفي مقدمة مظاهرها : إعطاء الأسبقية لـ «وظيفة» الأدب على «طبيعته»، لأن «طبيعة الأدب» وفق مستلزمات منظومة قيم المرحلة لا يمكن أن تشغل إلا مكانة ثانوية.

في ضوء هذه الاعتبارات، سيكون - أحيانا - للبنية السياسية المؤطرة للفعل الإبداعي (الماركسية - الطبقيّة) وظيفة الإعاقة، إن لم يكن الحصار. وهي إعاقة تبطئ من حركية النمو النوعي للأجناس الأدبية المستحدثة. فالتقليل من شأن القيم الجمالية والمظاهر الفنية، وفهم أو اختزال التجارب الإبداعية في ما هو «مضموني» معزول عن «أصالتها الفنية»، وقراءة كل إضافة (إيديولوجيا)، كلها عوامل ستعكس - بدرجة ما - سلبا على تطور الممارسة الثقافية بالمغرب. وإن كان وضعها في سياقها السوسيوي - ثقافي يضفي عليها صبغة التجديد، لأن إشاعة هذا المناخ ضمن بنية ثقافية تقليدية ما هو من زاوية أخرى سوى تنوير لركود تلك البنية وحقناً لها بدماء جديدة، قد لا تكون غاية في حد ذاتها، ولكنها الجسر الطبيعي للمرور إلى آفاق منشودة يتطلب إنجازها إنضاج الشروط الملائمة.

4.3- إذن ؛ سيوحد الأفق السوسيوي - ثقافي السبعيني بعض المشارب الأجنبية ضمن نظامه المؤطر - (الماركسية والطبقية). مما سيجعل الرواية تتجّه بشكل منسجم مع المناخ السائد نحو «إشكالية الواقعية»، وهي الإشكالية الوليدة شرعيا لكل ما سبقت الإشارة إليه من مقدمات تاريخية واجتماعية واقتصادية وثقافية. ولن تنتظم هذه الإشكالية إبداعات نوع أدبي دون آخر، بل سيكون على الأدب المغربي «في مجموعه وضمن مختلف الأنواع الأدبية التي تشكّله (أن) يقع تحت طائلة مقولة الواقعية» (13). بهذا المعنى، ستتصل الرواية بالأنواع المجاورة عن طريق البؤرة - الإشكالية التي توحيدها. وهذا الاتصال سيكون عليه أن يؤسس (انفصاله)، وإلا فإن هاجس التأصيل النوعي سيبقى «محجوزا». كيف ذلك ؟ وما علاقة نشأة الرواية المغربية بإشكالية التأصيل ؟

د- إشكالية التأصيل :

1.4- رغم ما بين المسرح والرواية والقصة القصيرة من تمايز واختلاف نوعي تعكسه الخصائص الفنية والأسس الجمالية لكل ممارسة إبداعية من بينها، فإن اقتسامها لحدائق العهد، وتخليقها نتيجة عوامل تبدو متشابهة - إن لم نقل مشتركة - سيطرّح عليها

(13) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص : 104

إن استثمار بعض المؤشرات المنهجية التي يقترحها هذا الطرح الباخثيني يستدعي استحضار الفضاء السوسيو - ثقافي الذي نشأت فيه الرواية المغربية، وبالأساس : «مؤسسة أدبية» - وضمنها نسق الأجناس الأدبية - التي احتضنت هذا النوع الأدبي نشأته. وهي محددات تصفي على فرضيات باخثين كثيرا من النسبية.

فمن خلال مجرد انعام لشكل الأجناس الأدبية بالمغرب، لا يمكن المراهنة على أي حكم جاهز حول أي صراع مفترض بين الرواية والأنواع المجاورة لها. فباستثناء الصراع الرئيسي بين بنية الشفوي (الخطابة والشعر الإنشادي وثقافة الفقهاء) وبنية (القصة القصيرة - المقالة - شعر التفعيلة) لأن المعركة الأساسية كانت بين بينيتين ثقافيتين (تقليدية وحداثية)، وليس بين أنواع متوازية من حيث فاعلية النمر والتطور.

ومع ذلك، قد يكون تأخر ميلاد الرواية إحدى نتائج المعارك غير المعلنة بين النشر والشعر. بل بين هذا اللون من السرد وألوان أخرى كانت مهيمنة (المقامة - الخطبة - الرسائل الإخوانية - أدب الرحلات - الأخبار والحكايات الشفوية (...))، غير أن المؤكد هو تفاعل الأجناس الأدبية والتعبيرية المستحدثة فيما بينها؛ وهو التفاعل الذي ارتقى إلى درجة (التلاقح) كما هو الشأن بالنسبة لعلاقة الرواية بالقصة القصيرة.

هل هي مؤشرات «وحدة تضامنية» ممكنة بين مكونات الأنواع الأدبية القادمة من تغييات المشهد الثقافي التقليدي؟ سؤال سابق لأوانه. ومع ذلك فإن بالإمكان القول مع باخثين - وهذه المرة يسري الحكم على سيروية المشروع الروائي بالمغرب - «إن جعل الأدب يقترب من الرواية لا يعني إطلاقا أننا أجبرنا الأنواع الأخرى على الامتثال لقوانين الرواية»، هذه القوانين التي لا تتوافر - أصلا - في الرواية، ما دامت بطبيعتها غير قابلة للتقنين!

3.3- ولكن. ماهي الأسباب، يا ترى، التي جعلت من العلاقة بين الرواية والأنواع المجاورة تكتسي طابع الهدنة بالمغرب؟

إن المد اليساري (الماركسية والاشتراكية) قد رسخ هيمنة السياسي على الثقافي - ربما أكثر من ذي قبل -، لأن المعارك الإيديولوجية سيوججها (الصراع الطبقي) بما هو معادل لا يقل حدة عن (الصراع الوطني) الذي كان ضد المستعمر. من هنا، ستطرح معادلات جديدة مثل «الثقافة التقدمية» و«الثقافة الرجعية أو الرسمية». ولأن أهم الذين ساهموا في تشييد المؤسسة الأدبية كانوا ينضوون تحت لواء (المعارضة) ذات الأفق التقدمي - اليساري، فإن المشروع التاريخي للمرحلة كان يستلزم التوحد ضمن جبهة واحدة. وهي الاعتبارات الخارجية التي ستكون لها سلطة في توجيه مسارات الأجناس التعبيرية (المستحدثة منها خاصة).

المزدوج، عطبها الخاص المتعلق بنشأتها وعطب تقليدها للرواية المشرقية التي قلدت بدورها الغرب، المبدع الحقيقي بلا منازع للرواية العصرية» (14).

إن هذا الحكم النقدي على وجاهته لا يخلو من نسبية، وربما كان ينطبق على روايات (المتن - المدشن) أكثر مما ينطبق على روايات الامتداد. هذا مع الأخذ بعين الاعتبار بعض الاستثناءات مثل (جيل الظمأ) لمحمد عزيز لحبابي. ففي معرض إجابته عن سؤال موجه من طرف (اتحاد كتاب المغرب) إلى مجموعة من الروائيين المغاربة حول : «حظ الرواية المغربية من التأثير بالحركات الأدبية بالمشرق ؟» أجاب لحبابي قائلاً :

« ما أظن أنه يوجد شبه أو نصف، أو ربع اتفاق. أعتقد أن الكثير من أدبائنا لم يتأثروا بالمشرق لأنهم اكتشفوا آداب الغرب كما اكتشفه المشرق» (15). ومثل هذا النفي القاطع الملفع بنبرة ساخرة من طرف أحد رواد الرواية المغربية الأوائل، يؤكد مسألة اختلاف الروافد الثقافية والمراجع الروائية لدى الكتاب المغاربة. وهي اختلافات ستطبع بميسمها الاختيارات الفنية والتنوعات الشكلية للتراكم الروائي الذي سيعرف قدراً من الانتظام «خلال الستينات، إذ أن البداية الحقيقية لنشر الرواية تعود إلى سنة 1965 حيث تتابع صدور عدة روايات لكتاب مغاربة. في حين أن بعض الأعمال التي رأت النور قبل هذا التاريخ ظلت شبه يتيمة» (16). إن هذا التعدد والتنوع في تكوين الروائيين المغاربة سينعكس على مستوى طبيعة سيرورة التراكم الروائي ونموه. وهو اعتبار أملاه وضع المثاقفة الذي أفرز ظاهرة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية بما هو عنصر مؤزم لنسق الأنواع الأدبية المكتوبة بالعربية من جهة، ومن جهة أخرى، جعل الرواية المغربية - عبر «التزاوج الحضاري بين الذات المغربية العربية ذات الخصائص المحافظة، والذات الغربية بكل ما أفرزته - ترتبك في إنجازاتها، مما نتج عنه سيولة كتابية تجمع بين النقيضين : الجيد والردى، علاوة على جمعه بين الأنماط المختلفة كل الاختلاف» (17).

2- النص الغائب :

3.4- في الوقت الذي بدأت فيه الروايات المغربية - المدشنة - في الصدور (1957 - 1967)، كانت الروايات المشرقية قد بدأت تشق طريقها عبر تجارب رائدة نحو التبلور والنضج. فتشكل المشهد الروائي من أقلام متعددة لأمثال (جمال الغيطاني - صنع الله إبراهيم - حيدر حيدر - هاني الراهب - عبد الرحمن منيف - أميل حبيبي -

(14) المرجع نفسه. ص : 40

(15) محمد عزيز لحبابي : (الرواية وصراع الأجيال). مجلة آفاق. العدد (4-3). دجنبر 1984. ص : 123

(16) فاطمة أزرويل : (مفاهيم نقد الرواية بالمغرب) نشر الفنك. الدار البيضاء. 1990 ط. أولى. ص : 28

(17) عبد الرحمن أبو علي. (الوضعية الروائية في المغرب). آفاق العدد (4-3). 1984. ص : 48.

نفس التحديات والمآزق. فباعتبارها ممارسات إبداعية - فنية طارئة على نسق الثقافة التقليدية سيكون عليها أن تثبت ذاتها في مواجهة الفراغ النوعي الذي تنطلق منه. وهو فراغ لم يعرفه الشعر التفعيلي - على سبيل المثال - لأنه كان يجد في إرث الشعر العمودي الكلاسيكي سندا تاريخيا يدعم نقلاته النوعية.

إن عملية إثبات الذات هذه، هي ما يصطلح على تسميته بـ «إشكالية التأصيل». ومفهوم التأصيل هنا لا علاقة له بتلك الأبحاث النظرية التي تبحث عبثا في وجود الرواية في تراثنا العربي - الإسلامي. إنه العمل على «استنبات» جنس أدبي لم يوجد من قبل في تربة ثقافية وطنية «تقليدية»، وجعله ممتلكا لأصالة من نسغ هوية الفضاء السوسيو - ثقافي المغربي، العربي الإسلامي.

هذا هو وجه القرابة بين المسرح والقصة القصيرة والرواية، وهي قرابة مؤسسة على هاجس درأ أية «غربة» أو «اغتراب» ممكنين لأنواع فنية مهاجرة، ومحاولة «تبيينها» ضمن الأنظمة الثقافية والبنى الاجتماعية الجديدة، حتى تمتلك «خصوصيتها» النوعية من ماهية الخصوصية السوسيو - ثقافية.

وإذا كان هاجس التأصيل قاسما مشتركا بين هذه الأنواع المتجاورة، فإن ذلك لا يعني البتة أنها ستتحو المنحى نفسه لتأسيس ذاتها، بل إن شرط «التأصيل» أو «التأسيس» يكمن - أساسا - في إثبات شرعية الجنس من داخل أسئلته الخصوصية: أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبينه النوعي الخاص. من هنا سيعادل مشروع تأصيل الرواية مشروع بحثها عن استقلالها النوعي، أي بحثها عن قوانينها الخاصة التي مهما تكن منفصلة وغير قابلة للتقنين - كما يقول باختين -، فهي - على أية حال - تطرح نفسها كمرتكزات نظرية - فنية أساسية ومفاهيم مؤسسة لمعمار المشروع الروائي العربي بالمغرب.

1- بين التقليد وسؤال التأسيس:

2.4- إن المبدع المغربي - وهو يبحث في عقد الأربعينات عن نموذج روائي يستبطن معايير الجمالية - ما كان بمقدوره أن يقفز على التجربة المشرقية أو يتجاهلها، إلا أن يحول بينه وبينها تكوينه الثقافي (الفرنسي على وجه الخصوص). فهناك بالمشرق العربي كان الجنس الروائي قد بدأ يتجذر وينغرس كوجود تاريخي ملموس في الحقل الثقافي - المصري خاصة -، يساهم في النظام الأدبي ويدشن مواقع جديدة مؤكدا بذلك انخراطه ضمن الإشكالية الناظمة للمرحلة (النهضة). وهذا سبق «المشرقي»، بالذات، هو ما سيحذو بأحد المهتمين إلى القول عن علاقة نشأة الرواية المغربية بالنموذج الروائي المشرقي إنها - تبدو فيها الورطة أكبر ما دامت تمثل العطب

أحمد عبد الجواد. ولكن، قد لا يكون هذا الإطار سوى البنية السطحية التي تحتضن عناصر الإشكالية المؤرقة لنجيب محفوظ منذ تلك الفترة، والتي ستخذ مظاهر مختلفة في رواياته اللاحقة مع تعديلات وإضافات. فانطلاقاً من «مواد أولية» Matériaux مستقاة من التاريخ، والتحليل الاجتماعي، والسيرة الذاتية و«الرواية العائنية» (بمفهوم فرويد)، ينسج محفوظ تيمات وفضاءاته مزاجاً بين اليومي وبين المفكر فيه المتصل بأسرار الوجود ومسائل الدين والجنس والموت. ومن هذه الزاوية، ربما كانت «الثلاثية» هي أول عمل عربي صاغ السؤال الإشكالي للرواية» (20).

إن التجربة الروائية المشرقية (المحفوظية بصفة خاصة) قدمت لأقطار المحيط الثقافي نموذج كتابة قابلة للاستبطان. وهو أفق انتظار شكل بمعايير الجمالية والإيديولوجية (نصاً غائباً) أساسياً ضمن نصوص غائبة أخرى ستسند التجارب الروائية اللاحقة في مصر وباقي الأقطار العربية.

لقد وفر نجيب محفوظ على البدايات (المحيطية) مآزق وصعوبات الانطلاق من فراغ روائي، حيث تقدمت تجربته كعلامة على ذاكرة روائية بدأت في التشكل ولا تزال. من هنا، لم يكن لأي رائد من رواد الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، أن يتجاهل هذه الذاكرة أو يقفز عليها، أو يتوهم انفصالاً ممكناً عنها. لأن أي تأسيس مفترض لرواية مكتوبة بالعربية - في أي قطر من الأقطار - محكوم بالمرور عبر قناة هذا (النص الغائب). وليس معنى ذلك، حتمية «محاكاته» أو «استنساخه»، وإنما تدشين حوار معه، أيا كان مستواه أو نوعيته، لأن خطوة الحوار - هذه - جزء لا يتجزأ من شرعية الولادة، وبالتالي شرعية التأسيس الممكن.

3- النص المرجعي :

4.4- بعد صدور الروايات الأولى التي أعقبت (في الطفولة) لعبد المجيد بنجلون، سيكون المجري «الواقعي» مفتوحاً أمام كل الأعمال الروائية القادمة. ولعل المقدمات (المشرقية) جعلت من هذه الاستراتيجية غير مفاجئة ولا غريبة ضمن الفضاء السوسيو - ثقافي المغربي. ثم إن المغاربة قد استيقظوا من فورة الحماس الوطني - الذي استغرقهم طيلة حقبة الاستعمار - على مغرب متعدد، استبدل شعاراته الوطنية بشعارات طبقية توّش على الانشطار والصراع حول المصالح والمواقع والإيديولوجيات. وهذا الواقع المتفجر هو ما سيمد الكتابة والفن بموادهما الخام، بحيث ستكون الهوية الفنية جزءاً لا يتجزأ من هوية الواقع بتناقضاته المجتمعية والاقتصادية والنفسية والفكرية.

ولكن المرور إلى أفق رواية «واقعية» ممكنة، لم يكن ليتم هو الآخر دون مقدمات.

(20) محمد برادة : (نجيب محفوظ .. معه وعنه). (الناقد)، المرجع نفسه. ص : 16

حنا مينه (... إلخ). وقد فتحه هؤلاء بعض مناطق التجديد بعد أن وفر عليهم الرود الأوائل مآزق المواجهات الأولية للفراغ الروائي.

فبعد جيل (المازني - ضه حسين - الحكيم)، سيخوض معلم الرواية الأول : نجيب محفوظ معركة إثبات الذات لهذا المشروع الإبداعي في غياب نموذج روائي جاهر ضمن دائرة المادة الإنسانية العربية، كما سيضطلع بدور المدرسة الروائية موفرا للأجيال للاحقة نموذجاً روئياً تصدر عنه سلباً أو إيجاباً ؛ وهو نموذج يضم تصور النظرية لمفهوم الجنس الروائي الذي اكتسبه عبر التصدي للإشكالية الجوهرية التي صاغ سؤالها أحد الكتاب على الشكل التالي :

« كيف يستطيع الروائي العربي أن يدفع في شكل مستورد محتواه وفضاءه المحلي أو لخصوصي في هذا الشكل الأوربي. والحال أن هذا الشكل ليس نسجاً خارجياً أو محرد ردء فضفاض يسع كل مجال ؟ » (18)

إنه السؤال - الإشكالية، الذي ستقدم جوابه تجربة نجيب محفوظ عبر رهان « الواقعية »، مشرعة الأبواب واسعة أمام ما سيأتي. يقول نجيب محفوظ في إحدى المقابلات المبكرة التي أجريت معه : « كان دور جيلنا من الروائيين وما زال : تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية. وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات لأننا لم نجد تراثاً نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد، وقدم كل رائد عملاً أو عملين : درسناها بفطرة لا تستند إلى علم. ودون أن نعرف مواقعها من التراث الروائي الفخم الذي كان مجهولاً لنا. وكان علينا أن نفحص في واقعنا، أن ندرس فن الرواية، وأن نؤلف، في وقت واحد. وتبين لنا أننا مسبوقون بأجيال وأجيال، وأن تجاربنا تقتضي التعبير عنها بأشكال اعتبرت في مواضعها بالية، وأن الأشكال الحديثة تمثل رؤى لا تبصرها أعيننا، لكننا قمنا بواجبنا على قدر ما نستطيع. ويتنحصر هذا الواجب في تطويع لغتنا للفن الحديث، وتمثيل أشكاله المناسبة، والتعبير عن الشخصية المصرية في واقعها المتأزم والمتطور معا » (19).

لقد تمحورت بدايات نجيب محفوظ الأولى حول تاريخ مصر القديمة وذلك قبل أن يكتشف المنجم الحقيقي (الحي الشعبي والحياة الشعبية) الذي ستعرف الرواية العربية عبر محاورته انطلاقتها الحقيقية. ولعل الصياغة الأكثر تبلوراً وتكثيفاً للإشكالية الرواية العربية ككل. تمثلت في (الثلاثية) التي اقترح لها محفوظ «إطاراً تاريخياً ينطلق مع ثورة 1919 ليجمع بين التاريخ العام وتاريخ أسرة متوسطة قاهرية هي أسرة

(18) أحمد المديني : (أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر) 1985 دار الطليعة، بيروت. ط. أولى، ص : 77

(19) عبد الرحمن منيف : (تاريخ من لا تاريخ لهم). مجلة المآخذ، لندن. العدد 18-28 ديسمبر 1989. ص : 11

ويتهيكل العمل الفني رواية وليس تاريخاً، وكيف يكون السرد الروائي المستلهم للتاريخ، لوقائع حدثت في الزمن العام واقعة فنية تخضع لمعمارية النص الروائي ولوحداته الكتابية؟ ثم، وبعد الكتابة بسارد منحاز؟⁽²²⁾. إنها بعض الأسئلة - الإشكاليات التي سيضع هذا النص الخطوات الأولى على درب الإجابة عليها والواقع أنه سبق لعبد العزيز بن عبد الله أن كتب روايات قصيرة تاريخية قبل غلاب - كما سلفت الإشارة - كما سبق لعبد المجيد بنجلون (في الطفولة) وعبد الكريم غلاب - نفسه - في (سبعة أبواب) أن طرقا محور التاريخ. إلا أن الميثاق المبرم في (دفنا الماضي) مع هذه المادة سيكون له شأن آخر، لأنه سيخضع ما هو روائي «لامتحان إشكالية التوفيق بين ماهو ذاتي وموضوعي وبين ما يبرز الصيغة النموذجية للواقع في الخارج والواقع في النص .. إنها إشكالية الواقعية كلها التي عرفها كل كتاب العالم العربي، وهي إشكالية لا تتطلب حلاً لأنها مطروحة على أساس الصياغة المتواصلة لعالم لا يكف عن التبدل»⁽²²⁾.

لقد سبق للعروبي أن قال : «قبل التفكير في قضايا تقنية روائية خالصة : خلق الشخصيات، بناء العقدة، وتيرة السرد، طبيعة الحوار، وفي علاقات جميع هذه العناصر بالدينامية الاجتماعية، كما يفعل النقد الجامعي العربي، كان الأجدى بالتأكيد أن نطرح على أنفسنا السؤال الحاسم في النهاية : ماهو الشيء الروائي في مجتمعاتنا؟ ما من أحد حلم بعد، عندنا، برواية كلية، شاملة، موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع (...) إلخ⁽²³⁾. وهو قول قيل عام 1967 بينما صدرت رواية (دفنا الماضي) عام 1965 م. أي في منتصف الستينات. وهذا التوازي المتقاطع بين الممارسة الروائية والوعي النقدي النظري لا يخلو من دلالة، ولا ينبغي أن يمر علينا دون الانتباه إلى ما يوشع عليه من تكامل في النهوض الإبداعي والنظري الذي عرفه المغرب في الحقل الروائي مع منتصف الستينات. إلا أن إيراد نص العروبي في مقام الحديث عن (دفنا الماضي) لا يعني أن هذه الرواية قد حققت كل ما حلم به العروبي : أي تلك الرواية «الكلية»، «الشاملة»، «الموضوعية أو الذاتية» (...) إلخ. فذاك حلم يتطلب مزيداً من النضج لمشروع روائي لا يزال قيد التكون. إلا أن غيضاً من ذلك الفيض قد أنجزه هذا النص الروائي المؤسس، وذلك عندما راهن على استثمار (الأيديولوجية التاريخية) لحقبة ما قبل الاستقلال. وهي الحقبة التي استقطب عناصر إشكالياتها جدل السلفية والوطنية، كمؤشر لجماع ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ «منظومة القيم المرجعية» لجيل الرواد.

(22) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص : 44 .

(22) المرجع نفسه : ص : 36

(23) عبد الله العروبي : (الأيديولوجية العربية المعاصرة)، ترجمة : عيتاني. مطبعة دار الحقيقة. بيروت. ط.

الثالثة. 1979. ص : 179

وهذه المرة مقدمات داخلية تنبع من صلب التكون الروائي المحلي، وذلك ما كان فقبل أن يعرف المشروع الروائي تأسيس طبقاته التحتية على يد كل من : عبد الله العروي ومبارك ربيع ومحمد زفزاف باعتبارهم رواد الرواية الواقعية بالمغرب، فقد مهد لتراكمهم الروائي نص روائي يحمل عنوان (دفنا الماضي). وهو الإصدار الثاني لصاحب (سبعة أبواب). فما هي - يا ترى - الإمكانيات الهيكلية والدلالية الخاصة التي حينتها (دفنا الماضي) في حوارها المزدوج مع النص الغائب ومنظومتها المرجعية ؟ وهل يمكن اعتبارها صياغة نموذجية لإشكالية رواية المغرب ؟ لماذا وكيف ؟ هل أضافت أو أرهصت بأسس تكوينية نوعية، حتى تتبوأ مكانة «النص المرجعي» ؟

5.4- يرى تودوروف : «أن الأجناس الأدبية تنبني من المادة اللسانية بمقدار ما تنبني من الإيديولوجية التاريخية التي حدد المجتمع دائرتها» (21). في ضوء هذا التصور يمكن النظر إلى رواية عبد الكريم غلاب «دفنا الماضي» على اعتبار أنها محور مركزي في إشكالية تأصيل الرواية العربية بالمغرب. فبعد الانطلاقة المدشنة لـ (سبعة أبواب) الموشومة باختلاطها الأجناسي - الذي يدرجها ضمن ما اصططحنا على تسميته بـ «الرواية السيرية» - تتقدم هذه التجربة الثانية لغلاب مقترحة استراتيجية هدفها «التأسيس». وهو هدف قد يكون غير معلن، لكنه محايث للتجربة تؤشر إليه كل أسئلتها التازيمية - التي صاغتها عبر مادتها اللسانية - وقد امتد أفقها الدلالي ليعانق (الايديولوجية التاريخية) للمجتمع المغربي. وهو الأفق الذي ينشد إلى أسئلة الجنس التعبيري قيد التشكل.

فتأصيل الجنس الروائي العربي مغربيا، سوف يتم من خلال هذا النموذج الروائي عبر مواجهة القالب الروائي المستعار بالحمولة والدلالات الخاصة للمجتمع المغربي. من هنا، سيكون رهان التاريخ بالنسبة لجيل «القنطرة» - الذي ينتمي إليه غلاب - هو العمق الاستراتيجي لهذا التأسيس. إنه المنجم أو الإطار الذي يوفر المادة الخام للتأليف السردى المنشد إلى إشكالية الواقعية. ثم إن التاريخ «واقع مضي» ولكن «الواقع النصي» مطلوب منه أن «يحيينه». ومن هنا أسئلة الكيف والنوعية : أي كيف سيستثمر هذا النص الروائي مادته التأليفية المستقاة من مرجع التاريخ ؟ هل سيعمل على استرجاع كل ما حدث وفق مبدأ المحاكاة ؟ وأية محاكاة هذه في حال الإقرار بوجودها ؟ هل هي محاكاة مؤسسة تأسيسا إشكاليا، أم أنها مجرد استنساخ أو اجترار لما وقع في المشرق أو الغرب قبله ؟

6.4- «إن الأمر يتعلق بالتاريخ، وبمفهوم معين للتاريخ، وتحديدًا على المستوى الفني، بعلاقة ما هو روائي بما هو تاريخي. كيف تتسرب المادة التاريخية إلى شرايين الرواية،

التاريخية والاجتماعية والسياسية لمغرب ما قبل الاستقلال، وذلك بواسطة تقنيات تستجيب للمقاييس الجمالية الكلاسيكية (غربية كانت أو مشرقية). إنها قصة محكومة بمنطق خارجي (لها بداية ووسط ونهاية) تقدم من منظور واحد، وتخضع لخطية تصاعدية تتطور عبرها الأحداث وتتضافر في خدمة الحكمة.

وسواء أعلق الأمر بشخصياتها التي تتحرك في عالم روائي له بداية ونهاية، أم بالأمكنة والأحداث والأزمنة المحددة، فقد استجابت استراتيجيتها للمعايير الجمالية المؤسسة للرواية «الواقعية» ذات القلب الروائي التقليدي. من هنا اعتبرت «رواية تقليدية البناء، تقوم على الحكاية والزمن الواحد المسلسل والراوي التقليدي المطلع والعارف بكل شيء، والتعليقات المباشرة والوعظ والخطابية، وتدخل المؤلف بالتعليق على الأحداث والشرح».⁽²⁵⁾ لقد جعلت (دفنا الماضي) من إشكالية البحث عن الهوية الوطنية للشعب المغربي جزءاً لا يتجزأ من هاجس البحث عن الهوية الفنية للرواية المغربية. فكانت بذلك تدشيناً لانطلاقة وعهد جديدين للمشروع الروائي العربي بالمغرب. ومن هنا استتبوا مرتبة المعيار، أو ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ «النص المرجعي» المؤسس، الذي على أرضه سوف تنبُت كتابات هي إما استمرار لكتابته أو نقيض لها. لكنها - في جميع الأحوال - لم يكن من الممكن لها أن تولد لو لم تمهد لها رواية (دفنا الماضي) أرض الجنس الروائي.

2.5- لقد اعتبر أحد الكتاب أن هذه الرواية تجسد «الخصائص الكلية لرواية المغرب»⁽²⁶⁾. وهو زعم يجد له بعض المراكز في المعطيات السابقة. غير أن جوانب أخرى أثارها هذا النص تحتاج إلى بعض الإضاءة، وذلك لما سيرفقه تواتر طرحها لاحقاً من اهتمام لدى النقاد. ومن جملة تلك القضايا، طبيعة التفصيل الذي أنجزته (دفنا الماضي) بين الرواية السيرية = (المتن المدشن)، وأفق ممكنها الذي حاول خرق هذا المعيار.

فقد أولى غلاب «عناية خاصة في تقييدها تقييماً موضوعياً أي بإيجاد المسافة الضرورية بينه وبينها، وهي المسافة التي تقوم عادة بين المؤلف والسارد. هذا فضلاً عن التحكم في لعبة الضمان وفي إخضاعها للآليات الخاصة للأحداث وتطور المصائر داخل الرواية»⁽²⁷⁾. وبذلك، تجاوزت - نسبياً - (الاختلاط الأجناسي) الذي طبع رواية (المتن المدشن). وهو اختلاط لم يكن مؤسسا ولا محكوماً بقصدية فنية. إنما أملاه

(25) أحمد محمد عطية : (روائي عربي من فاس). المرجع نفسه ص 44.

(26) أحمد المديني : (في الأدب المغربي المعاصر). مرجع سابق. ص 44.

(27) أحمد المديني : (مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية). مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 34.

ربيع 1985، ص : 72

إن بين (سبعة أبواب - جيل الظمأ - في الطفولة) و(دفنا الماضي) طفرة نوعية حققها المشروع الروائي الحديث لعهد بالولادة، وتتمثل في العبور من محور الذات إلى محور الموضوع، من فضاء التاريخ الخاص إلى فضاء التاريخ العام، من رواية لا ترجع السيري إلى رواية «الأطروحة» أو البحث عن استيعاب روائي للقضية الكبرى. وبذلك شكلت (دفنا الماضي) علامة فارقة، ضمن سيرورة المتن الروائي أبحاث عن كينونته المنشودة. فماذا قدمت هذه الرواية كمادة قصصية؟ وكيف اشتغل خطابها الروائي على تلك المادة؟

1.5- عبر قصة أسرة بوجوازية من فاس، سترصد (دفنا الماضي) مجموع الانشطارات الثنائية التي ستجبل بها منظومة الصراع لحقبة أساسية من تاريخ المجتمع المغربي (1930-1955). وقد انطلق التمثيل السردى من الخاص إلى العام، مستهدف استقطاب جماع التناقضات المحركة لـ «درامية» الواقع المغربي على عهد الاستعمار والمقاومة. وهو واقع اتسم بالتعارض والمواجهة بين قوى متناقضة.

لقد تمثلت المحاور الدرامية التي بلورتها رواية (دفنا الماضي) عبر تيماتنا وفضاءاتها وأسلوبيتها في :

أ- الصراع بين الوطنية والاستعمار.

ب- الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد.

ج- الصراع بين الأسياد والعبيد.

د- الصراع بين الملاك والفلاحين.

هـ- الصراع بين المرأة والرجل (...). إلخ.

وكلها محاور تم تناولها ضمن نسيج «أطروحي»، حافل بالتقابلات بين واقع المدينة وواقع القرية، بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والمعاصرة (...).

إنه ضرب من الاستيعاء للتحويلات البنيوية التي عرفها المغرب بين مرحلتى الحماية وفجر الاستقلال السياسي. وهي «قضية الصراع» الذي قام في مجتمعنا في النصف الأول من هذا القرن، صراع كان له مظهران، مظهر خارجي المتمثل في الصراع ضد الغزو الأجنبي، ومظهر داخلي وهو المتمثل في الصراع بين المفاهيم المحافظة والمفاهيم الثورية، وهذه مهمة قامت بها السلفية الإصلاحية المغربية» (24). لقد اشتغل الخطاب الروائي لـ (دفنا الماضي) على قصة تستثمر موضوعاتها من المقدمات

(24) محمد العربي المساري : (نافذة على العالم الماضي). ضمن كتاب (دراسات تحليلية نقدية لرواية (دفنا الماضي) مطبعة الرسالة. (الرباط) 1980، ص : 96

معادلها الفني للواقع الموضوعي. وهو معادل ينسج المعطيات التاريخية - الواقعية - الحقيقية، بعيدا عن كل تقييد بحرفيتها. أي مرورا عبر التخيل نحو أفق (حقيقة - وهم) روائي ممكن أو محتمل.

ب- أما التلقي الثاني : فنجد له مثالا نموذجيا مع الناقد ادريس الناقوري، وهو التلقي الذي يرفض كل زعم أو افتراض ممكن حول «موضوعية» هذه الرواية في معالجتها للتاريخ المغربي، لأن الرؤية الطبقيّة لصاحبها وموقعه وانتماءه اعتبارات تمنعه من ذلك وتحول بينه وبين اقتناص ما هو جوهري - أي ما يتجاوز الدوائر الطبقيّة الضيقة - لاستكشاف ما هو شمولي وكلي وإنساني.

يقول الناقوري : «وصدور «دفنا الماضي» في تلك الفترة بالذات، لم يكن مصادفة ولا مفارقة لأنها جاءت في الأصل تلبية لحاجة اجتماعية فرضها «تطور البورجوازية الوطنية» على الصعيد الاقتصادي والسياسي، ففي 11 يناير 1965، قدمت هذه الطبقة التجارية الصناعية بيانها الثاني «من أجل التحرر الاقتصادي للشعب المغربي المتضمن نظريتها (التعادلية)» (30).

إن ما تحكم في هاتين القراءتين، هو عدم إدراكهما للفرق بين الواقع الموضوعي التاريخي والواقع «النصي» التخيلي. أي خلطهما بين الحقيقة الموضوعية والحقيقة الاحتمالية، وخضوعهما - المضمّر - لتصور آلي حول علاقة الإبداع بالواقع. فالمسكوت عنه في منطوقهما، هو أن الكتابة الواقعية إما أن تكون محاكاة - بمعنى انعكاس آلي لمرجعها - أو لا تكون. ومن هنا، تمّ التعامل مع «الروايات كما لو كانت سجلات تاريخية، يفترض فيها أن تقدم أحداثا مضبوطة تاريخيا وأمكنة محددة جغرافيا، وشخصيات فعلية عاشت في الماضي وهذا ما أوقع الناقوري في شرك الانعكاس بأضيق معانيه» (31).

4.5- رغم كل ما سبق، قد يبدو السؤال مشروعا حول السبب الذي يجعلنا نعتبر رواية (دفنا الماضي) رواية واقعية. وهو السؤال الذي يتولد عنه سؤال آخر، حول مقياس التصنيف : بأي معيار نقول هذه الرواية واقعية أو غير واقعية ؟

فبالإضافة إلى المقدمات السابقة، فإن (دفنا الماضي) تستمد انتسابها إلى (الرواية الواقعية) من شكلها الذي «يلتقي في أسسه ومبادئه مع الشكلية الواقعية (من حيث توزيع الفضاء، وتأثير الزمن في فضاء معين، ووضع الشخصيات في إطار معين، وجعل الحوار عنصر الكلام الناقل للتفكير والاتجاه الإيديولوجي (...)) إلخ.

(30) ادريس الناقوري : (المصطلح المشترك). دار النشر المغربية. البيضاء، 1977 ص : 45

(31) محمد منصور : (نقد واقعي ... أم واقعية انتقادية ؟ !). المسار الثقافي. العدد 1. 5 دجنبر 1987.

وضع الولادة والتبساتها، وما ينتج عن كل ذلك من عفوية وضعف في تمثيل مفهوم الجنس الروائي - على الأقل - كما هو جاهز (أو متحرك) ضمن الخلفية الثقافية الغربية.

وحتى لو صح القول بأنه «بالرغم من هذا التقييط وتلك المسافة» «الحيادية» فإن العقد الأوتوبوغرافي يحقق، في هذه الرواية، حضوره المتمثل في اقتطاع جزء من حياة الكاتب، وإن تم نقلها بصيغة موضوعية» (28) فإن تمثيل غلاب لأسس «الرواية الكلاسيكية» وجنوحه إلى الإيهام بموضوعية عالمه الروائي قد أضفيا على كتابته (نقاء نوعيا) مكن الجنس الروائي بما هو تحقق نصي من امتلاك حدوده بإزاء جنس السيرة الذاتية، وهو ما كرس لدفنا الماضي «صفاء» خصائصها الجمالية واستقلالها النوعي.

3.5- مسألة أخرى أثارها هذا (النص المرجعي) : وتعلق بماهيته «الواقعية»، فإذا كانت إوالية رصد ماهو جوهر في النسيج الاجتماعي تعد - بحق - مرتكزا أسلوبيا أساسيا بالنسبة للكتابة الواقعية، فهل وفق هذا النص الروائي إلى امتلاك هذه الخاصية وهو يضع اللبنات الأولى لمشروع روائي قيد التكوين؟

إن هذا المحور يقودنا إلى إشكالية أخرى تتعلق بمسألة «المحاكاة» التي سبق التنويه بها. وهي نفسها الإشكالية التي صيغت من لدن النقاد الواقعيين ضمن اصطلاح مبدأ الانعكاس. فهل عكست رواية (دفنا الماضي) ماهو جوهر في تاريخ الواقع المجتمعي لمغرب ما قبل الاستقلال؟ وكيف تم ذلك الانعكاس؟ أي ما هي الصيغ الفنية التي اقتنصت عبرها معطيات الواقع التاريخي؟

لقد أثارت هذه القضايا عدة ردود فعل نقدية، منها ما ركز ضمن معالجته على علاقة الرواية بالحقائق التاريخية، ومنها ما ذهب إلى التركيز على علاقة الروائي بالأيديولوجي. وكلاهما مقاربتان محكومتان بخلفية نصية - نقدية تقليدية :

أ- بالنسبة للتلقي الأول : نجد - على سبيل المثال لا الحصر - ما أورده مؤرخ مغربي في معرض احتفائه بالرواية وذلك عند ما قال :

«اختلط على القلم أحداث 1936 التي قام فيها بالنجارين سفيرنا الحالي بإيران (المرحوم الأستاذ أحمد بن المليح) ليقول فينا نحن المتظاهرين : «أزفت الآزفة» وأحداث 1937 التي وقف فيها نو كيس ليقول : «إنه سيسحقنا تحت أقدامه» (29).

وهذا المستوى من التلقي يشير إشكالية الحقيقة التاريخية بما هي مبدأ موضوعي في محك الرواية، وباعتبارها صيغة فنية لتلك الحقيقة أو الحقائق الموضوعية. والذي يغيب عن مثل هذه المقاربات هو امتلاك الرواية لحقيقتها أو حقائقها الاحتمالية، أي

(28) المرجع نفسه.

(29) عبد الهادي التازي : (تقديم وتعليق)، ضمن كتاب (دراسات تحليلية ...) مرجع سابق. ص : 44

ما أرساه هذا (النص المرجعي) من أسس تكوينية، تنضاف إلى متركزات أخرى دشنت بعضها (المتن المدشن). وهي جميعا جماع أسس جمالية تنتظمها إشكالية الواقعية باعتبارها المبدأ المنظم - الأساس الذي أملتة المرحلة. فهل - يا ترى - امتلكت (دفنا الماضي) بهذه الخصائص والمميزات مرتبة المعيار؟

إن نصا روائيا واحدا لا يمكن أن يشكل وحده معيارا لمشروع روائي ما إلا في حالات نادرة، أي عندما يسنده تراكم وتقليد عريق يرفعان عنه شبهة الصدفة العمياء. و(دفنا الماضي) لم تكن قفزة في الفراغ أو المجهول؛ ولكنها، مع ذلك، ولدت في تربة فنية - حتى لا نقول أرضا خلاء - وهذا ما حصر قيمتها في «الوظيفة الرسولية» التي تشكل عبرها علامة فارقة، كما تؤشر إلى أفق ممكن لـ «روائية منشودة»!

هـ- التراكم الروائي بما هو أفق للتطور الفني :

1.6- في بيبليوغرافيا (الأدب المغربي الحديث) ⁽³⁴⁾، قدم عبد الرحمان طنكول جردا مدققا للنصوص الإبداعية والنقدية التي صدرت بالمغرب منذ البدايات الأولى لتكون المؤسسة الأدبية إلى حدود السنوات الأولى لعشرية الثمانينات. وفيما يلي جدول إحصائي للإصدارات التي سجلها تراكم الأنواع الأدبية المكتوبة، وهو مستخلص من المرجع السابق الذكر :

المسافة الزمنية	العدد	الروايات
1983 1957	46	
1984 1936	105	الدواوين الشعرية
1983 1947	78	المجاميع القصصية
1983 1943	57	النصوص المسرحية

من خلال الترسمة التالية، يبدو جليا ارتفاع نسبة الإصدارات الشعرية وانخفاض أو محدودية الإصدارات الروائية إلى حدود منتصف الثمانينات تقريبا. وليس السبق الزمني لبداية نشر وطبع الدواوين الشعرية (عام 1936) مبررا كافيا للتقليل من أهمية هذه المقارنة. فالتفوق التاريخي لسلطة الشعر مسألة مفروغ منها. لذلك قد لا نحتاج إلى إحصاء الإصدارات الشعرية للإقرار بتفوق الشعر، مادامت حياته، كانت واستمرت - لحين - خارج الكتابة، أي ضمن مدارات الإنشاد.

إن ستا وأربعين رواية كتراكم متحقق على مدى مسافة ربع قرن من الزمن تعتبر رصيда

(34) عبد الرحمان طنكول : (الأدب المغربي الحديث - بيبليوغرافيا شاملة). مؤسسة سيرة للطباعة و النشر «أنميد». البيضاء، 1984 ط. أولى. منشورات الجامعة.

هذه الأسس العميقة التي تبلورت في الواقعية الأوروبية سنجد لها في تحليلنا
 لـ «دفننا لـماضي» دون أن يعني ذلك أنها كانت تقلد الشكل الواقعي الأوروبي : وبهذا
 هناك إلتقاء ما بين البنيات الاجتماعية وبين الفكر الفلسفي وتحديد بعض
 المصطلحات. كل ذلك يُحقق نوعاً من القاسم المشترك هو الذي يمكننا من خلال
 التعرف عليه، أن نقول هذه الرواية واقعية» (32). ولأن هذا النص المرجعي تجويز
 التقيد إلى مستوى التأسيس : أي امتلاك أسننته الخاصة، فقد حاور - أيضاً - النص
 المشرقي باعتباره ذاكرة غائبة يتم «تحيين» بعض ممكناتها من منطلق الهاجر
 «تأصيلي» المشترك بين المحيط الروائي (المغرب) ومركزه (المشرقي). وبهذا
 المعنى، تصمد المقارنة التي عقدها أحد الباحثين بين (الثلاثية = بين القصرين خاصة)
 ورواية (دفننا لـماضي) حيث أكد «أن البناء العام للروايتين متشابه، إذ أنهما تنقسمان إلى
 قسمين رئيسيين : قسم أول خاص بوصف الأوضاع المجتمعية والثقافية، وقسم ثان
 يغطي فيه العنصر السياسي بصفة تدريجية» (33).

4- تحصيل :

إن الطفرة التأسيسية التي حققتها (دفننا لـماضي) بالنسبة لضرورة المشروع الروائي
 العربي بالمغرب. قد تمثلت في نضج الأسئلة النظرية والفنية التي طرحتها من داخل
 تجربتها. فهي قد أسست استراتيجية مبنية على الحوار المزدوج مع التاريخ (المنظومة
 المرحعية). والنصوص الغائبة (واقعية نجيب محفوظ). فكانت بذلك رواية المغرب
 ونصه المرجعي الممهد لطبقات المشروع الروائي التحتية. لقد خاضت رواية (دفننا
 لـماضي) معركة «التحنيس» بمراعتها أولاً : على المادة اللسانية (العربية)، وثانياً : على
 (لايديولوجية التاريخية) لمرحلة أساسية من تاريخ المجتمع المغربي. فجعلت من
 بحث الشعب المغربي عن هويته الوطنية جزءاً لا يتجزأ من بحثها عن هويتها الفنية. بهذا
 خضت خطوات أساسية نحو عتبات الرواية «الموضوعية»، «الكلية»، فاخترقت معيار
 (لرواية - السيرية) الذي أفرزه (المتن المدشن). وإن خرقها ذاك لخطوة استراتيجية
 تستبدل مازق (الاختلاط الأجنامي) - الذي طبع مسيرة الرواية المدشنة - بأفاق توشر
 إلى (نقاء النوع) وصفاته، بل امتلاكه لمؤهلات «النمطية» واجتراحه لحلم «الاستقلال
 النوعي» ! إن استيعاب (دفننا لـماضي) لجملة قضايا وأسئلة تلتقي جميعها عند بوابة
 «الواقعية»، فهو ما يؤهلها لكي تكون نواة أولى ولبنة أساسية تكشف أساسيات الفعاليات
 السردية، التي سيكون عليها أن تأتي من رحم الكتابة القادمة لكي تضيف أو تكرر أو
 تتجاوز هذا الإنجاز. وأيا كان رهانها، فسيكون عليها أن تتجاوز - ولو بالصمت - مع

(32) محمد مرادة : (مناقشة شهادة عبد الكريم غلاب). ضمن كتاب (الرواية العربية - واقع وآفاق). دار
 ابن رشد للطباعة والنشر. لبنان 1981. ط. أولى. ص : 422 - 423.

(33) محمد العربي المساري : (دراسات تحليلية نقدية)، مرجع سابق، ص : 84.

المغربي، هناك «النمذجة الشكلية والتقريبية» التي اقترحها أحد الباحثين، (36) حول أهم الأشكال السردية الروائية العامة التي راهن عليها الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب وقد صاغ معالمها وفق الشكل التالي:

«أ- شكل «السيرة الذاتية» كما يمثلها نص «الزاوية» (1942) للتهامي الوزاني، ونص «في الطفولة» (1957) لعبد المجيد بنجلون.

ب- شكل استدعاء المكون الأتوبيوغرافي (السير ذاتي) وتذويبه في إطار الشكل الروائي كما تمثل ذلك نصوص «جيل الظمأ» (1967) لمحمد عزيز لحبابي، و«المرأة والوردة» (1972) لمحمد زفراف، و«الطيون» (1972) لمبارك ربيع، و«رحمة النور» (1982) لمحمد الخضر الريسوني، و«لعبة النسيان» (1987) لمحمد برادة.

ج- شكل «الرواية المجتمعية»، ومن ذلك نص «إنها حياة» (1955) لاسماعيل البوعناني، و«دفنا الماضي» (1966) لعبد الكريم غلاب مثلاً.

د- شكل «الرواية السياسية». ويمثلها نص «رفقة السلاح والقمر» (1976) لمبارك ربيع.

هـ- شكل «الرواية التاريخية». وهي ذات تقليد قديم في الممارسة السردية بالمغرب يعود في إرصاصاته الجينية الأولى إلى فترة الأربعينات كما تمثل ذلك نصوص عبد العزيز بن عبد الله. ونص «وزير غرناطة» (1960) لعبد الهادي بوضالب، و«بامو» لأحمد زياد مثلاً.

و- شكل «الرواية البوليسية» ويمثلها نص «سأبكي يوم ترجعين» (1980) لمحمد عبد السلام البقالي.

ز- شكل رواية الخيال العلمي، ويمثلها نص «إكسبر الحياة» (1974) لمحمد عزيز نحاسي، و«الطوفان الأزرق» (1976) لمحمد عبد السلام البقالي. (*)

بـ هذه لنمذجة الشكلية التقريبية على أهميتها تسقط في شرك وهم «التيقن النقدي»، وذلك عندما تجارف - ستصدر توصيفات مضطربة وكار لأمر يتفق مجرد ترتيبات شكلية تستدعي توزيع وصفات جوهرة على هذه الرواية أو تلك. لذلك، ولأسباب أخرى سندكرها في حينها، يتعين الحذر من أية محارقة من هذا القبيل. ففي غياب المقاربة الإنشائية التي تأخذ بعين الاعتبار مختلف أساسيات فن التأصيل الروائي، تبقى أية معامرة «تميطية» من هذا النوع، ذات طابع «مدرسي» تعوقها التبسيطية عن القصد فضلاً عن الشمول.

بـ محددات ميتافيزيقي على ظهر غلاف كتاب ما لا يكفي للاعتراف بحداثته

(36) فكري البشير: (النمذجة الرواية المغربية: مدخل نظري تحليلي) مطبعة آفاق العدد 3 حيف 1985 ص 55

عريلا - بحق - يؤثر إلى ضعف وبطء وتيرة النمو الروائي بالمغرب وهو بطء قد يحمله كثير من المبررات في غياب السياسات الأساسية لتبشير ونضباعه وتوزيعه. ولكن - بالمقابل - هناك ضعف أو بطء نمو (نسبة القرائية) كذلك، والتي يعتبر استهلاك ثلاث روايات حديث العهد بالنسبة جزء لا يتجزأ من هذه النسبة نفسها. (35)

2.6- إن حقيقة ضعف وتيرة التراكم الروائي وبطئه بالمغرب تفتح أفقا للتساؤل السوسي الذي يمتدح كل التشريعية في العودة إلى تدرجة الصفر وذلك نصياغة الاستفهام الاستنكاري التالي:

- «هل يمكن الحديث عن وجود رواية عربية بالمغرب؟» وذلك حتى لا نقول «رواية مغربية»!

إنه سؤال قد يبلو للوهلة الأولى استفزازيا لأنه يطرح في أعقاب الإقرار بوجود تراكم معين - أيا كانت نسبه - ومع ذلك، فإنه سؤال مشروع يستمد شرعيته من طبيعة هذا التراكم نفسه.

وبدأت عشرات التمايزات قد عرفت ارتفاعا نسبيا في عدد الإصدارات. فإن أي ارتفاع ممكن في نسبة التراكم بين عقد وآخر ليس من شأنه أن يغير من حقيقة حداثة العهد أي شيء. وهذا الاعتبار - بحد ذاته - هو ما يعطي المشروعية - كل المشروعية - لأبشلة «الكيثونة» والتي من صميمها إشكالية «التأصيل». إن الإقرار بوجود «روايات» لا يضير أي تسليم بوجود «رواية مغربية»، لأن وجود جنس رواياتي - بمعنى الكلمة - حتى وإن كان غير متوفر بشكل جاهر في كل بلاد العالم، فهو بتشكل أو بآخر، يستوجب - على أقل تقدير - التحسس في مسألة التراكم. أي توفر السيولة الكتابية اللازمة التي تجعل من ممارسة الكتابة الروائية «تقليدا» له أعرافه وبنياته القرائية وسوقه أو قضاؤه السوسيوثقافي والمعرفي والتاريخي.

لقد قدمت الرواية المغربية طوال عمرها القصير أسماء جديدة، وأقلاما روائية ذات مشارب متنوعة استطاع بعضها أن يصمد ويستمر مثل (عبد الكريم غلاب - مبارك ربيع - عبد الله العربي - محمد رفاوف - أحمد المادي - محمد عز الدين التازي ...) وإنها وهي أقلام تعددت ههناها القسوة واحتالفت محاولاتها فتراوحت بين الكتابة «السياسية» التي تجعل من التأصيل ومجدير الممارسة الروائية مغربيا، وبين الكتابة «السياسية» التي تجعل من الروايات بالمغرب على درج البقاء.

3.6- ومن بين الأسماء التي يجب أن نوصف مسارات التراكم الروائي

في الرواية المغربية: أحمد التوضاوي، محمد بنيس، مجلة الكرمل، العدد 1، 1984.

271-278

انتهى في ضوءهما إلى الإقرار بأن (المرأة والوردة) رواية قصيرة، وكثير من روايات زفزاف يصعب علينا - بسبب هذه المشكلة - تصنيفها في خانة «الرواية». أما إذا تجاوزنا هذا الإشكال واعتبرناها روايات، فسيصبح من الضروري إعادة النظر في أعمال أخرى سابقة لكتاب آخرين اعتبرت قصصاً؛ وأشير هنا إلى «قصص من المغرب» لأحمد عبد السلام البقالي⁽³⁸⁾. وما ينطبق على روايات زفزاف، قد يقبل التعميم ليشمل جل الإنتاج الروائي بالمغرب.

ب- مبدأ الطفرة :

إن الالتباس الذي يحف أي حديث ممكن عن مسألة تطور الرواية العربية بالمغرب ينتج عن تحكم مبدأ الطفرة في سيرورة الإنتاج الروائي. والطفرة هنا لها معاني «القفز» و«الانقطاع» إن لم نقل «البت» !

فهاجس البداية من الصفر، أو القفز في الفراغ يهيمن على كثير من المبادرات الفردية التي لا تدخل في اعتباراتها متطلبات الاستمرار أو الجدل مع التراكم السابق أو الموازي لها، مما يحكم عليها بالتعثر واجترار الأسئلة خارج مدار إشكالية التأصيل، باعتبارها قطب الرهانات ومجال تحررها. ولعل خير مثال على هذا النوع من الكتابة : (الطوفان الأزرق) (1976) - لعبد السلام البقالي، التي تراهن على الانخراط في كتابة الخيال العلمي مع تجاهل تام لغياب الشروط الموضوعية لذلك. ففي خضم التأسيس وخطوات البناء لـ «مؤسسة روائية» قيد التشكل، يكون محكوماً على مثل هذه «النزوات» باليتم والانعزالية، لأنها اختارت المراهنة على «أجوبة» مفرغة من أي سؤال استراتيجي تأسيسي. وبذلك تكون قد حكمت على نفسها بالتلاشي منذ البدء، لأنها تحمل موتها في أحشائها. وهو موت مصدره التغييب غير المبرر لارتباطات النظام الثقافي - الأدبي العام بالمغرب، ومستلزمات الشرط السوسيوي - تاريخي المؤطر. لذلك، لا يكون من الغرابة أن لا يستمر مثل هذا النوع من الكتابة ما دامت شروطه الموضوعية لم تنضج بعد. وفي مقدمة تلك الشروط حتمية استيعاب الأسس النظرية والفنية العامة التي يتطلبها المشروع الأدبي والروائي بالمغرب، وهو استيعاب لا يمر إلا عبر استراتيجية السؤال، والبحث عن إمكانات التأصيل وآفاق التجريب المؤسس.

ج- ترجيح الانتظامية :

لقد اقترح أحد الباحثين «ترسيمة» قوامها التركيب بين نتائج إحصاءات كل من (م. يعلى) و(عبد الرحيم مودن) اللذين يقفان عند حدود سنة 1984، وإحصاء

(38) انظر مقدمة رواية (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف. الشركة المغربية للناشرين المتحدنين. مطبعة النجاح الجديدة (1981).

الروائية. كما أن محاولة الكتابة في جنس تعبري معين وفق هوى أو رغبة غير مؤسسة، تحكم على التجربة بالعدمية. وذلك لأن الانخراط في بناء مرتكزات المشروع الروائي بالمغرب - أو بغيره من الأقطار - لا يمكن أن يكون - بأية حال - مجرد نزوات ولاداة لقيطة لا هدف لها سوى القفز في الفراغ! فالحديث عن رواية «مجتمعية»! أو رواية «سياسية»! أو رواية «تاريخية»! أو «بوليسية»! أو أخرى، «رواية خيال علمي»! (...) إلخ. مثل هذا الحديث يصمت أو يقفز على سؤال «الكيونة» لينحط في وهم «التيارات والمدارس»!! وكأن مسألة وجود الرواية العربية بالمغرب، أو عدم وجودها، مسألة محسوم فيها. بينما لا شيء قد حسم بعد! لأن الأمر لا يتعلق - أساساً - إلا بلحظة واحدة، رغم تعددية مساراتها. وهي لحظة «التكون» La Genèse التي لا يزال المشروع الروائي المغربي يخوض غمار إشكالياتها. وعندما يتم الحسم في إشكالية شرعية الوجود المؤسس، حينذاك سيتأهل الوعي النقدي لالتقاط «التوجهات» أو «المذاهب» أو «التيارات» التي سيفرزها التراكم الكمي.

إن الخوض في هواجس «النمذجة»، يتضمن حكماً مضمرأ بـ «التطور»؛ فهل يجوز الحديث عن تطور الجنس الروائي بالمغرب، والحال أن سؤال الوجود (أو الكيونة) لا يزال يفرض نفسه بقوة؟ هنا يكمن مأزق المشروع الروائي الحقيقي بالمغرب. وفي هذا التفصيل بين حدي الوجود والتطور، تختلط كثير من الأوراق النقدية.

4.6- ماهي - إذن - العوائق التي تربك اطمئنان القول النقدي في مسألة «التصنيف المدرسي» بما هو نمذجة تتطلب توفر شروطها الذاتية والموضوعية؟

أ- قصر النفس الروائي :

بالإضافة إلى ضعف وتيرة التراكم الروائي وبطنه، هناك المشكل الجوهرى الذي يفرض نفسه كلما تعلق الأمر بالحديث عن الحدود الفاصلة بين الأجناس التعبيرية بالمغرب، وخاصة بين القصة القصيرة والرواية. وإذا كان بعض الدارسين (37) قد أثبت من منظور «مبدأ تلاقيح الأجناس الباختيني» خروج الرواية المغربية من معطف «القصة القصيرة»، فإن ملازمة ظاهرة (قصر نفس الروائيين) للنصوص التي ستصدر طوال رحلة التكون المتواصلة، سيلفت النظر إلى ما تنطوي عليه هذه الظاهرة من مأزق تمس في العمق إشكالية (الكيونة) نفسها. لذلك سيعود الباحث نفسه إلى الموضوع، ولكن - هذه المرة - لكي يسائل مسألة «الحجم» وعلاقتها بجوهر العملية الإبداعية.

فقبل أن يسجل ملاحظته بخصوص رواية (المرأة والوردة)، حدد الأستاذ البيوري الخاصيتين اللتين يتميز بهما الجنس الروائي في «ضرورة عرض شخصيات وأحداث متعددة ووجهات نظر متباينة، «وتوفير حد أدنى من الطول». وهما المقياسان اللذان

(37) أحمد البيوري : (تكون الخطاب الروائي ...)، مرجع سابق، ص : 13.

نعم إن هذا لا يستطيع أن يفسر كل شيء، لأنه بقدر ما أن وجود «الرواية المغربية» وتطورها الفني لا يفسر فقط بسبب الثقافة، كذلك يكون الاكتفاء باختزال كل شيء في إرجاعه إلى مجرد الاستجابة لوضعية اجتماعية - تاريخية، لا يكفي كمنفسر. فبالإضافة إلى هذا الشرط أو ذاك، تتخذ مثل هذه المآزق أبعادها المتكاملة ضمن إشكالية التأصيل باعتبارها المحك النظري الذي يستوجب إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته ومآزقه الخصوصية، أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبينه الأجناسي الخاص.

و- الروائي والواقعي :

1.7- ليس الغرض من هذه المداخل البحث في كل مراحل نشوء الرواية المغربية بقصد الوقوف على كل جذورها الثابتة في أساسها، ولا التيه في ملاحقة تعاقبها التاريخي، ولا حتى القيام بنمذجة لأشكالها. إن بعض طموح هذه الفرضيات - الإشكاليات هو تحديد مفهوم «التجريب» في ضوء المرتكزات النظرية الأساسية، والقضايا المؤسسة لتكون المشروع الروائي - ككل - بالمغرب.

فالتجريب لم ينشأ من فراغ أو في فراغ ! كما أنه ليس مجرد «صرعة» ! مستوردة من الغرب أو المشرق بما يحمله مضمون «الصرعة» من قفز في الفراغ أو انجرار تبعي. إنه رحلة تكون وسيرورة متكاملة من الحلقات الإشكالية والأطر المحددة لمرتكزات التأسيس الروائي والبحث الفني عن التجذر في التاريخ والمجتمع والثقافة والسياسة ومجموع العناصر التي تصنع منظومة القيم المرجعية لقطر المغرب. وبهذا المعنى، تنهض «الواقعية» كحلقة إشكالية ضمن سيرورة الإشكاليات الأساسية التي ينهض عليها التجريب، مفهومًا وإستراتيجية. فهي جسر يمر عبره كل تأصيل ممكن للجنس الروائي بالمغرب. وكما يقول المديني : «الواقعية اليوم، والواقعية غدا، والواقعية أبدا» (42). إنما أية واقعية هذه التي يفترض أنها محك التأصيل الروائي ؟ وأي واقع هذا الذي تؤشر إليه الدلالة غير القاموسية للكلمة ؟

2.7- يرى بريخت أنه «ليس بإمكاننا الحكم على ما إذا كان العمل واقعيًا أم لا بمجرد مضاياه بالأعمال الموجودة التي يقال عنها إنها واقعية أو قيل عنها إنها كذلك في حينها. وعليها في كل حالة أن نقارن الصورة المقدمة للحياة في عمل فني بالحياة نفسها التي يصورها بدلا من مقارنتها بصورة أخرى. فالعمل الأدبي لا يصبح مفهومًا بمجرد كونه مكتوبًا كأعمال أخرى كانت مفهومة في حينها. وهذه الأعمال - التي كانت مفهومة في حينها - لم تكن هي الأخرى مكتوبة دائما كسابقاتها من الأعمال. فلنكن

(42) أحمد المديني : (مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية). مرجع سابق. ص. 70.

(م. أعمار) الذي يقف عند حدود سنة 1986 فانهي إلى الصيغة التالية :

الفترة	إحصاء (م. يعلى و(ع. مودن)	إحصاء (م. أعمار)
الخمسينات	إثنا عشر نصا	نصان روائيان
الستينات	ثلاثة عشر نصا	تسعة نصوص
السبعينات	واحد وعشرون نصا	إثنان وعشرون نصا
الثمانينات	عشرون نصا	ثمانية وعشرون نصا (39)

ومن خلال هذه الإحصاءات - على تباينها - يمكن ملاحظة الاتجاه التصاعدي للتراكم الروائي بين عشرية وأخرى. غير أنه نمو بطيء مع ذلك يؤثر - من جهة - إلى ترجيح الانتظامية، ومن جهة أخرى، يؤكد ضعف بنيات النشر والطباعة والتوزيع، فضلا عن محدودية الاستهلاك وضيق دائرة القراءة (40).

د- وضع المثاقفة :

إنه وضع تنهض فيه «المثاقفة» بوظيفة مزدوجة ؛ إذ بقدر ما يعمل عنصر الانفتاح على ثقافات الغير على تأزيم بنية الثقافة التقليدية وفتح آفاق تحديثية تخرج الممكنات الإبداعية من ربة المتعاليات المعيقة، بقدر ما يشكل عنصر إرباك - ليس لسيرونة المشروع الروائي فحسب، بل - لمجموع مكونات المؤسسة الأدبية قيد النمو.

إن «المثاقفة» بهذا المعنى، سلطة تحريك وسلطة إعاقه في الآن نفسه. وهذه الوظيفة المزدوجة هي ما كرس، بامتياز، (مبدأ الطفرة) المنوه به سابقا، والذي سيلازم مسيرة تاريخ الرواية المغربية الموشومة بـ «الانقطاعات» وليس «القطائع» !

إن وضع المثاقفة - هذا - هو ما سيدفع بناقد مغربي إلى أن يسجل مستفسرا ومستدركا في الآن نفسه : «إن التفاوت في الأشكال يعكس تفاوت موازنا في الروافد الثقافية : ألم يتلق العروى والحبابي ثقافتها باللغة الفرنسية ؟ أما غلاب وربيح مبارك فقد كانت الثقافة العربية هي أساسهما النظري. لكن هذا لا يستطيع أن يفسر كل شيء» (41).

(39) قمرى البشير : (النمذجة). مرجع سابق. ص : 88

(40) انظر (القراءة والقراء في المغرب). مرجع سابق.

(41) إبراهيم الحطيط : (الرعبة والتاريخ) مجلة أفلام. العدد 4 يراير 1977. ص 11.

التقدمية (...)). كل تلك المفاهيم والمصطلحات ستشكل في مجموعها جهازا سلطويا مضادا لعل سلبية نتائجه على صعيد التطور الفني للأجناس الأدبية لا تقل عن إيجابيتها في مستوى الواقع التاريخي - الموضوعي.

إن هذا الجهاز السلطوي المضاد هو ما سيخلق لمصطلح «الواقعية» وضعاً مشوشاً. لأنه سيجعل من الكتابة التي تريد لنفسها أن تكون «واقعية» ! تقترب - (الضرورة) بدل (الحرية). ومن مضاعفات هذا الوضع - كذلك - شيوع «واقعية مضمونية» يفهم أصحابها من الكتابة - في هذا الإطار - أنها تكون إما تصويراً آلياً «للواقع» ! أو «شهادة» عليه أو «انعكاساً» لبؤسه «بصدق» و «موضوعية» !! وبالتأكيد، إن أحداً من هؤلاء ! لم يكن يكلف نفسه مشقة التساؤل : عن أي واقع يكتب ؟ أهو واقع نصي هويته التخيل، أم أنه الواقع - المعطى، أي الواقع التاريخي - الموضوعي الذي يعتبر بجميع المقاييس واقعا (خارج - نصي) ؟ ! لقد ساهم النقد الصحفي «الايديولوجي» بحظ وافر في تكريس هذا الالتباس الذي سيطلع نشأة مفهوم «الواقعية» وتبلوره في الأدب المغربي. وهو نقد كان مؤخوذاً بالغليان الاجتماعي وصدمة انهيار المثل والأحلام الوطنية : الأمر الذي جعل من «تجنيد» الأدب والأدباء في معترك الصراع الدائر بين «الطبقات» مطلباً «تاريخياً» له مسوغاته الموضوعية في طبيعة المرحلة.

إن «الواقعية» التي أرادها هذا الخطاب النقدي التوجيهي - السياسي للأدب - وضمه الرواية - تضع في مقدمة أولوياتها : الوظائف النفعية، الرسولية، التعبوية، النضالية للأدب. وهي جميعاً وظائف تصمت عن المستوى الجوهرى للعملية الإبداعية المتمثل في «طبيعتها» بما هي «وظيفة جمالية» متخللة. بهذا فقد النص الروائي قيمته خارج الارتباط الفج أو الآلي بالواقع المسطح أو الظاهري. ودفعت الهيمنة السياسية على كل ما هو «ثقافي»، القيمة الجمالية للنص الفني إلى الهامش، فصار الإقرار باستقلال النص عن كل ما هو مرجعي «إيديولوجي» مجرد نزعات شكلية أو «برجعاجية» !.

وبالإضافة إلى تبخيس مستلزمات «الوظيفة الجمالية» للنص الروائي بما هو نتيجة للتأطير الاجتماعي والمسبقات الإيديولوجية - ستتلق كثير من خطوات مشروع التأصيل الروائي، لتسقط في شرك وهم التأسيس من خارج النصوص. أي محاورة الواقع من خارج الكتابة وليس من داخلها، بحثاً عن «شرعية» موهومة تحتكرها متعاليات سلطة الخطاب التوجيهي - السياسي. أما الاستثناءات التي شذت عن القاعدة، وحاولت أن تواصل ما دشنه (النص المرجعي) من أسئلة، فلعل أبرزها ما قدمه الكاتب عبد الله العروي في روايته (الغربة) و(اليتيم). ومبارك ربيع في (الطيون) و(الريح الشتوية) بجزئيهما الأول والثاني حسب طبعة تونس.

تصبح مفهومة كان لا بد من أن تتخذ خطوات في هذا السبيل. وعلينا بنفس الطريقة أن نفعل شيئاً لكي نجعل أعمال اليوم الجديدة مفهومة» (43).

إن منطوق هذا النص يتيح للنص الإبداعي المغربي كما لغيره من نصوص الأوطان الأخرى - بعيداً عن أية معيارية ضيقة - أن يملك «واقعيته»؛ إذ لن يضير الرواية عشر أن تنشأ «واقعيات» لها التباعد التاريخي عن المنشأ الأصلي. والشأن نفسه بالنسبة للتعريف الاصطلاحي للواقعية. فالتداول الواسع للمصطلح الذي سيخترق فضاءات سوسيو - ثقافية متعددة من شأنه أن يضفي عليه تمايزات وخصوصيات. وإنه لأمر غير مستغرب أن يحصي أحد الباحثين خلال حفره في سجلات «الواقعية» ما يزيد عن خمسة وعشرين مصطلحاً» (44).

هناك - إذن - «واقعيات» وليس واقعية واحدة، حتى يمكن الافتراض أن لكل كاتب واقعيته»! وفي المغرب سيشتع تداول هذا المصطلح بكثرة في الفترة الممتدة بين منتصف الستينات ونهاية السبعينات. وهي المرحلة التي سيمر فيها جل الكتاب - الاجتماعي - ومن بين العوامل التي ستعمل على ترسيخ هذا التوجه: الخطاب النقدي (الماركسي) الذي ستكون له سلطة توجيهية - سياسية. ففي ظل منظومة (الماركسية - الطبقيّة)، ستزدهر! «الواقعية» نقداً وإبداعاً! وهو ازدهار سيكون له ما له وعليه ما عليه - وأن يثبت في الوقت نفسه حضوره في ميدان الجدل السياسي كنصير للتقدم» (45)، وهذا ما جعل «الرغبة الروائية لأولئك الكتاب كانت تصطدم دائماً بالدور المنتظر منهم باعتبارهم «مثقفين» في بلد نام، أي كأشخاص إيجابيين. وهكذا كانت حريتهم في الكتابة تغدو أمراً أشبه بالمستحيل. أما إذا فضل الكاتب استعمال جرأته فإن «الرأي العام» (وهو حس أخلاقي يرتدي أثواباً سياسية مؤقتة) يكون له بالمرصاد» (46).

إن مثل هذه الإزعامات وما أشاعته من متعاليات مقنعة بالبريق «التاريخي» و«المرحلي» باعتبارها «لغة البديل»: (الالتزام - المثقف العضوي - الصراع الطبقي - البورجوازي الصغير - الحلم الاشتراكي - الجدل التاريخي - الوعي الطبقي -

(43) برتولد بريخت: (شعبية الأدب وواقعيته). ترجمة: رضوى عاشور، مجلة عيون المقالات. العدد 1.

1988. ص: 48

(44) خلدون الشمعة: (المنهج والمصطلح). منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق 1979، ص 201. نقلاً عن: Grant Damian, London, (1973).

(45) إبراهيم الخطيب: مرجع سابق، ص: 5.

(46) المرجع نفسه.

الفصل الثالث :

من مغامرة الكتابة إلى كتابة المغامرة

وليس مستبعد أن تكون «الريح الشتوية» هي العمل الروائي الأول في المغرب الذي يظهر استعداده كاتبه بهجوم السرد الواقعي وضيعة الرؤيا الاجتماعية إذ يحتفل بها فضاء روئي واضح (47). وهناك محمد زفزاف في رواياته المتلاحقة التي ستضطلع بمهمة تحليل الرواية من «التاريخية الفضفاضة» رابضة إياها بـ «بعض مظاهر التحول الاجتماعي والسياسي لبلاد». ومن خلال نماذج اجتماعية تعبر عن أزمة المثقف دحر المجتمع متحرف أو أخرى شعبية مقهورة ومحكومة بسلطة السياسة وسلطة التقاليد الاجتماعية (48). وليس هذا هنا مقام جرد النصوص الروائية التي استطاعت أن تؤسس أسسها الحرة من صلب أسئلة إشكالية الواقع. ولكن، قد يكون من غير نافلة القول، التأكيد على أن تلك الأقلام - النصوص - على قلتها - قد شرعت - بالفعل - في مواصلة ما دثته (النص المرجعي) من لبنات. وقبه (المتن المدشن). وباضطلاعها بتلك المهمة تكون قد ساهمت وشرعت الأبواب لتشييد الطبقات التحتية لمعمار المشروع الروائي العربي بالمغرب. مرة أخرى. يمكن طرح السؤال: لماذا الواقعية وليس شي آخر؟ وما علاقة الواقعية بالتجريب؟ تلك آفاق قادمة، تنهض أجوبتها من صلب نصوص الرواية قيد الدرس. وليس من خارجها!

(47) محمد زفزاف، (في الأدب المعاصر)، مرجع سابق ص 45.

(48) محمد زفزاف، (السرد في الرواية المغربية)، دار النشر المغربية 1985، ط 1، أولى ص: 10.

ب- النص الإشكالي :

بعد صمت مؤقت، كتب نجيب العوفي يقول : « (...) أرى مغامرة أحمد المديني في روايته «زمن بين الولادة والحلم» بالغة التطرف والتحرر، حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة، فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها إلى أحد من هذه الفنون الثلاثة» (3).

أما البشير الوادوني (الناقوري) فقد موضع النص ضمن منزع «التجريب» وسجل أنه « (...) من أجل تحقيق هذا الهدف عمد (المديني) في روايته (زمن بين الولادة والحلم) إلى نهج طريقة قريبة جدا من طريقة (فيليب سوليرس) وبعض الكتاب الفرنسيين المعاصرين (حتى) تخلى عن الشخصية الروائية وأطلق العنان للذاكرة تهرق انسياباتها وتغدق مخزوناتاها عن الماضي والحاضر تكيل الشتائم وتدين بلا هوادة أو ترو التاريخ والتراث والحضارة» (4).

أما الحلو أحمد، فقد اعتبرها مجرد محاولة لغوية لا تحوز شرعية الانتساب إلى جنس الرواية. فهي (لا رواية) لأن المديني «ألغى الشخصيات والحدث والصراع واكتفى بالتجريب في ميدان اللغة» (5). ومن تونس سجل محمد الحبيب السالمي أن «هذه الرواية غامضة مظلمة منغلقة على نفسها، رغم وضوح بعض فصولها. وهذا الغموض ناتج في رأي عن عدم وضوح مفاصلها وأسلوبها المعقد عند الكاتب» (6).

تلك كانت بعض الاستجابات النقدية «السلبية» التي خلفها صدور هذه الرواية «المغامرة»، وواضح من خلال الجوانب التي تم التركيز عليها مدى «تشعب» القضايا والأسئلة التي حبل بها هذا النص «الملتبس»، وفي مقدمتها :

أ- سؤال الميثاق الروائي : مشترطات الانتساب إلى الرواية (القواعد والأوراق).

ب- سؤال التقليد والاستلاب : إشكالية المثاقفة بما هي تبادل ثقافي غير متكافئ بين بلاد المركز (النموذج الروائي الغربي) وبلاد المحيط (التابع).

(3) نجيب العوفي : (درجة الوعي في الكتابة). دار النشر المغربية. البيضاء. 1980. ط. أولى. ص : 326.

(4) البشير الوادوني (الناقوري) : (مشكلة المضمون في الأدب العربي : الرواية المغربية). مجلة أعلام. العدد 8. أكتوبر 1977. ص : 111.

(5) أحمد الحلو : (زمن بين الولادة والحلم، المغامرة اللغوية والبناء الروائي). مجلة أعلام. العدد 7 أكتوبر 1977. ص : 32.

(6) محمد الحبيب السالمي : (زمن بين الولادة والحلم «أحمد المديني»). مجلة الحياة الثقافية. تونس. العدد 1. 1977. ص : 108.

1- نشأة التجريب

أ- التأسيس

1.1- في منتصف عشرينات السبعينات، كانت القوي التقدمية (البسر اليساري) حاضرة على يد الإحزاب السياسي في هذا السياق سنطرح المسيرة الحضرية (توصي) حول مسارات الحركة الحضرية

مع هذه التغييرات، سيشهد انقضاء السوسيو - تاريخي بالمغرب لقاء المسيرة الحضرية حول مرحلة معقدة من شعريتها (المغرب الحبيب) والمسيرة الحضرية (توصي) ويحدد الحفريات السياسية وما سيرتبط بها من تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية، مشهية الميلاد لتحويل مرحلة (تكريس الصراع في حدود معينة من التوزيع) وثبتت مشروعية المؤسسات، خراع الطابع التصوري عنها، وهكذا يذهب إلى كونه المحرك الرئيسي والمضروب لممارسة الصراع الاجتماعي

في هذا المناخ المتحول بنوعه، مستطير، رتبة تحمل عبء - (حاجز الشيخ، 1974) الماتت المغربي، بعد ذلك، وهي رتبة منسحل ضمن المشروع الروائي العربي بالمغرب، لا يمكن في الأخير، من الخطبات الحبيبة التي ستجسدها الرواية الأوروبية الحديثة من أنساب ما بعده، بعد استبعاد من الروايات العربية الحالية ما قبل

بعد ذلك التاريخ، بعد 1975، مستطير نقاش المغربي (أحمد نميري) رواية (المعرب في النماذج) 1971، وهي ثاني إصدار له بعد مجموعته القصصية السمار، فإن رواية (أحمد نميري) ستواجه بلداً بالخصم أو ما يشبه السمار، بعد أنهما مررتا بحاجز ما فتال، إذ لن يثبت النقاد أن يقولوا كميتهن، فماذا سداد، هاهنا رواية بالأسرة السيرة، الرواية المغربية القصيرة العمر؟ وما دلالة

11- (من أسئلة المناقشة) التي بالمغرب خلال الثمانينات). أنوال. العدد 512. من 89 = 12 = 30 (إلى 1990/1/9) ص 17.

مرجع سابق. ص: 390.

إن (زمن بين الولادة والحلم) لم تقتصر على مجرد إثارة أسئلة نوعية جديدة من قبيل أسئلة (الميثاق الروائي - التقليد والاستلاب - اللغة الروائية - الغموض (...))، بل - أكثر من ذلك - قد أرهصت ببداية تغير في طبيعة الإشكالية الروائية (التأصيل) بما هي النواة الصلبة للمشروع الروائي العربي بالمغرب. وهو تغير سيمسُّ الكيفية التي كانت تكتب بها الرواية وتقرأ. إنه قلب استراتيجي في طبيعة ووظيفة الكتابة والقراءة معا، وبالتالي، قلب لقانون التأصيل الروائي المراهن على جماليات منظومة قيم اتفاقية تتخذ لها من مفهوم «سوسيولوجيا المضمون» للرواية، خلفية نظرية وفنية.

ج - جماليات منظومة القيم الاتفاقية :

لا تتوفر الرواية على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنها - كما يقول باختين - غير قابلة للتقنين بطبيعتها، ما دامت شكلا يبحث بشكل دائم، ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها. من هنا صعوبة الحديث عن معايير جمالية «نموذجية» أو قارة، يفترض أن انتهاكها هو مقياس تمرد التحقق النصي على قواعد الجنس الروائي، وبالتالي، اكتسابه صفة الخرق أو الانزياح عن جماليات منظومة قيم اتفاقية ما. ومع ذلك، فإن بالإمكان الاستعانة ببعض المؤشرات «المعيارية» على سبيل التقريب، مفترضين بذلك أنها صورة لجماليات منظومة القيم الاتفاقية التي عمد نص (زمن بين الولادة والحلم) إلى الانزياح عنها. وهي - عموما - جملة المعايير الجمالية التي تستجيب لأفق انتظار الإرث الروائي العالمي في منحاه التقليدي.

يحدد الناقد صبري حافظ بعض معالم استراتيجية الرواية التقليدية في العناصر التالية :

- «(...) نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ على السواء يعملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية (...).
- (...) التنبؤ الذي تتخلق به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل إلى الشك في حدوثها (...).
- (...) القص الواقعي التقليدي يعتبر نفسه معادلا للحياة أو محاولة لإعادة إنتاجها على الورق (...).
- (...) المباراة الروائية هي مباراة في دقة المحاكاة، وسباق من أجل اقتناص القارئ في شبكة الوهم القصصي (...).

ج - سؤال اللغة الروائية : إمكانات التمرد على تعاليها كمؤسسة مقدسة، ورهبر البحث عن آفاق لتطويعها وإخضاعها لمستلزمات التحديث.

د - سؤال الغموض : إشكالية التواصل ودور «التعقيد» و «التركيب» في «إعقاف» سيرورة التداول بين المرسل - الإرسالية - والمرسل إليه.

2.2- بهذه القضايا والمحاور الإشكالية، ستخترق (زمن بين الولادة والحم) المجال الروائي المغربي والوعي النقدي المواكب له، وفي هذا السياق سيطفو فوق السطح مصطلح «التجريب» بما هو تسمية تُخلع على جوانب (الخرق) في مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة. وإذا لم يكن بمستطاع النقاد - على ذلك العهد - التحمس لهذا «الانزياح» الذي تكشف عنه سيرورة المتن الروائي بالمغرب لأسباب سنأتي على ذكرها، فإن استجاباتهم «غير المتواطئة» ! لن تلبث أن تكسب هذا النص «وضعا اعتباريا» ضمن التراكم الروائي حديث العهد بالنشأة. يقول ابراهيم الخطيب: «(...) في الوقت الذي يظهر الروائي المغربي ارتباطه بشكل الرواية الواقعية القائمة على قواعد التخيل الممكنة، يتجه أحمد المديني بعمله الروائي إلى إرباك تلك الخطى التي لم يكتمل بناؤها بعد وهكذا وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية في صياغة الرواية لانزال في طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الأوروبية الأكثر تقدما. ويمكن القول إن المديني يعبر عن تلك العلاقة المتوترة بين المثقف الجامعي والمبدع الذي لازالت كتابته مجرد مشروع، لكنه مع ذلك، يتوفر على دلالة الرغبة في تجاوز الأبنية المتخيلة القارة، وربما كان يعتقد أن استبدال صفة التخيل، بخلق معادل كلامي أمر ضروري في الوقت الراهن. لكن، يبدو أنه من البديهي التساؤل : كيف يمكن التعبير عن «نظام الأشياء» بواسطة «فوضى الكتابة»؟ وإنه لأمر دال ذلك الصمت المطبق الذي صادف ظهور الرواية. غير أن الروائي يستطيع أن يعتبر ذلك ظاهرة مشجعة : أليست تلك وضعية كل «كتابة جديدة» (7).

لقد كان السؤال الذي تمليه منظومة (الماركسية والطبقية) على المبدع هو : كيف يمكن السيطرة على «فوضى الأشياء» = الصراع الطبقي» بواسطة «نظام الكتابة» ؟ فانتصب هذا النص ليقرب صيغة السؤال. إنه بذلك القلب لم يكتف بـ «التشويش» على الإشكالية الأم / التأصيل، بل أحدث بها جرحا نرجسيا سوف تدشن معه بداية عهد جديد للرواية والنقد المواكب لها بالمغرب.

(7) ابراهيم الخطيب : (الرغبة والتاريخ). مجلة أقلام. العدد 4 يبرابر 1977. السلسلة الجديدة. ص : 23.

2.3- تلك كانت بإيجاز بعض أساسيات جماليات منظومة القيم الاتفاقية المستندة إلى مبادئ الخطية والتنامي والوضوح والانغلاق والتماسك (...). وهي المرتكزات التي شكلت أفق انتظار (النص المرجعي) وامتداداته. ف «النوعية» التي سيستبطن مشروع التأصيل الروائي «نموذجيتها» تتوافق مع استراتيجية الرواية الواقعية التقليدية، وهي استراتيجية تتخذ من مبدأ الإيجاب مدخلا لتكريس (الحقائق المطلقة - وأحادية المنظور - المحاكاة - الوهم - التماثل - التماسك الداخلي - تطوير الحبكة الروائية - الترابط السببي - التوقعات - البساطة - الموضوع الروائي - التشويق - وحدات الزمن والمكان والحدث - المؤلف العالم بكل شيء - الاتساق في بناء الشخصية - النمطية - البطولة والشخصيات الثانوية - النثرية - اللغة كوعاء للمعنى (...). الخ.

د- أفق انتظار* (9) الرواية المغربية وحدود سوسولوجيا المضمون :

1.4- إذا كانت (السلفية والوطنية) كإيديولوجية تاريخية قد أطرت لحظة ولادة المشروع الروائي العربي بالمغرب، فإن منظومة (الماركسية والطبقية) هو المجري الذي سيحتضن التأسيس الفعلي للرواية بما هي تراكم يبحث عن هوية وطنية، أو طبقية، أو قومية للكتابة الروائية بالمغرب. من هنا كان رهان إشكالية التأصيل هو السعي إلى جعل الكتابة تملك عناصرها ونسغها من صميمية الدلالات والموضوعات ذات الطابع المحلي والصبغة السوسيو - تاريخية. وقد أسعف في تكريس هذا الاستيعاب «المضموني» للتأسيس الروائي، سيادة مفهوم روائي معين لدى النقاد - والكتاب تحت تأثير سلطتهم - يتخذ من (سوسولوجيا المضمون) أفقا لصهر أسئلة الفني ضمن أسئلة الإيديولوجي.

إن هذا المنطلق سيحصر مجابهة مشروع التأصيل الروائي لإشكاليات ذات طابع ثنائي - مثل (العلاقة بين الأدب والواقع - العلاقة بين الشكل والمضمون - العلاقة بين

* أفق الانتظار Horizon d'attente : مصطلح يرد عند Hans Robert Jauss صاحب كتاب Pour une esthétique e la réception ويعتبر من بين أهم المصطلحات والمفاهيم المركزية التي راهنت عليها تصورات يابوس ضمن توجه ما يسمى بـ «جمالية التلقي». وإذا كان تلقي العمل الأدبي يمر عبر مجموعة من المعايير الجمالية التي تشكل أفق انتظار (المتلقي) أو (النص المتلقي)، فإن بعض مرتكزات هذا المفهوم تتمثل في :

- 1- التجربة التي يمتلكها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه المعمل المقروء.
 - 2- التعود على أشكال موضوعات thèmes ميزت الأعمال السابقة.
 - 3- إدراك الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العملية، العالم الخيالي والواقع اليومي (...). الخ.
- وفيما يخص التوطيف الإجرائي لهذا المصطلح ضمن سياقات هذا البحث. نكتفي باقتباس بعض إحياءات نظام المفهوم، دون مساهمة مختلف ارتباطاته أو مبادئه المؤسسة.

(9) Hans Robert Jauss - (Pour une esthétique de la réception) Ed : Gallimard - Paris - 1978

- (...) القص التقليدي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ (...).

- (...) البنية الروائية تعتمد على واحدة المنظور. وواحدة الصوت، وواحدة وجهة النظر التي تروى منها الأحداث. وكانت تلك الواحدة هي المنطق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي، وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المحدودة. ذلك لأن مثل هذه الواحدة تخلق حبكة روائية لاتنسب بالإحكام فحسب، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك. ويقوم منطق تماسكها على التراب السببي والتداعيات المنطقية، والتوقعات التي لا تخيب ولا تخلف ظن القارئ (...).

- (...) التسلسل المنطقي للأحداث. وهو المنطق الذي جعل الحبكة سيدة البنية الروائية حتى أوشكت الرواية التقليدية أن تكون نصا مغلقا بتعبير أمبيرتو إيكو (...).

- (...) الموضوع الروائي يحتل مكان الصدارة، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنه أدوات لا دلالة لها، ولا غاية سوى تطوير الحبكة واقتناص القارئ في شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء، أو بالأحرى تشجعهم، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث، ولمتابعة خيوطها. فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويش هو العنصر الرئيسي في جذب اهتمام القارئ (...).

- (...) هناك نوع من الوحدة المكانية، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا (...).

- (...) حرية الشخصية في التعبير عن نفسها محدودة، و (...) اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شيء، المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف، كليا (...).

- (...) الشخصية تتسم بالاتساق، وفي كثير من الأحيان بالتمطية (...).

- (...) الشخصية جزء من البنية المركزية للحبكة. ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة. من مستوى البنية الروائية التي تتطلب أن يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية (...).

- (...) النثرية جزء من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به. وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاء للمعنى (...)(8).

(8) صبري حافظ : (الرواية والواقع). مجلة الناقد. لندن. العدد 26. السنة الثالثة. 1990. ص : 37 - 38 - 39.

1-5- لا يقفز (النص الإشكالي) - في مستوى التحقق النصي - على نسيج الأسئلة القاعدية والفرعية لإشكالية التأصيل الروائي بالمغرب : (العلاقة بين الأدب والواقع - العلاقة بين الشكل والمضمون - العلاقة بين الذات والموضوع (...))، بل يقترح منطلقات مغايرة لإعادة صياغتها في مستوى الكتابة. ومن ذلك : الجنوح إلى إعادة النظر - عبر هدم منهجي - في الأوهام والمغالطات التي كرسها الوعي النقدي والفني لـ «سوسيولوجيا المضمون». وأولى مظاهر الخرق تتمثل في رهان الشكل الروائي ككل بما هو عملية تلاحم «بين الأشكال الأدبية (الرواية - القصة القصيرة - القصيدة (...)) بغاية تحطيم الحدود العازلة وإذابة الفوارق الشكلية والخصائص النوعية بينها»⁽¹³⁾، فحيث ظل الوعي بالتجديد في مستويات الشكل الروائي يحتل مرتبة ثانوية ضمن امتدادات (النص المرجعي) التأسيسية، فإن المعادلة التي سيضطلع بإرسائها هذا النص المضاد تتمثل في لفت الاهتمام إلى أن رهان الشكل الروائي والوعي بتقنياته ومستلزمات تجديدها لا تتنافى مع مبدأ التأسيس. إن مؤسسة الجنس الروائي باعتبارها جماع قواعد وأوراق تنتظم ضمن استراتيجية جماليات منظومة القيم الاتفاقية - ستوضع عبر الممارسة النصية لرواية (زمن بين الولادة والحلم) موضع مساءلة وتشكيك، وذلك عبر تأزيم مقولة (النقاء النوعي) التي كان يراهن عليها التحقق النصي للرواية الكلاسيكية. أما تجليات هذا التأزيم، فتتمثل في نهوض الكتابة الروائية على صراع ثابت بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الشعرية؛ وهو صراع يفتح الأفق الروائي أمام المزج والخلط بين الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات. وبهذا تخرق الكتابة انغلاقيتها حول «الوهم المرجعي» ذي البعد الأحادي : (الواقع - التاريخ - الذات - المجتمع (...))، وهو يعد «مضموني» يحتويه مبدأ المحاكاة بما هي إعادة إنتاج للخارج - نصي بطريقة آلية/ أما مظاهر هذا الانفتاح الروائي فتتخذ من التركيب و«التناص» l'intertextualité استراتيجية نصية لتوسيع المنظومة الإحالية للكتابة وإغناء إنتاجيتها النصية من الداخل. وقد أشار أحد النقاد إلى هذا الجانب أثناء حديثه عما أسماه بـ «لعبة الاقتراض المرجعي» على مستويين :

أ - اقتراض الرمز ذي الحقل اللاهوتي أو الاسطوري أو التاريخي (آدم ، نوح ، قابيل، هابيل ، سدوم ، سليمان، إرم ذات العماد، أهل الكهف ، ميدوزا، التاريخ العربي، السندباد ، مدينة النحاس ...

(13) محمد عز الدين التازي : (زمن بين الولادة والحلم أو الرواية ذات الصوت الواحد). مجلة آفاق. العدد 1. السلسلة الجديدة 1976. ص : 75.

الذات والموضوع (...). - ضمن حدود الاستيعاب الضيق والمحدود لـ «نظرية الانعكاس». وذلك راجع إلى أن «الخطاب الواقعي في الرواية على اعتبار «أن لسان الذي واكب النشأة والخطوات الأولى كان مشدودا إلى «الواقعية» ودلالاتها الخافتة الموحية بالقدرة على التقاط الواقع المغربي المتحول و«تجسيده» و«تصويره» ومن ثم جعل الرواية أداة من أدوات تغيير الوعي وتغيير طريقة التعامل مع الواقع. (إنه) السياق المشدود إلى الفورة الأيديولوجية، الميل إلى تضخيم دور الكتابة بفعل تأثيرات مشرقية وغربية محمولة بدعوات الالتزام والأدب الهادف» وهذا ما وجه الكتلة «وحدد لها أفقا أوليا: تحقيق الواقعية بوصفها جواز مرور إلى الجمهور الواسع وإلى الأيديولوجي الملتزم بقضايا المجتمع»⁽¹⁰⁾. لقد انحصر «الأخذ: أولا بالجانب المضمون في النقد الروائي دون سواه. وثانيا إلى اعتماد الجانب السليبي الذي ميز نظرية الرواية بصفة عامة لدى لو كاتش: أي التصلب، ويظهر ذلك جليا في تثبيت بعض النقاد بما أسموه «قواعد الرواية» ورفضهم لكل تجريب في مجال الكتابة الروائية، وشجبهم لكل عمل روائي يكسر القواعد المتعارف عليها»⁽¹¹⁾.

إن هذه الحدود التي تحرك ضمنها أفق انتظار الرواية المغربية لم تكن مقتصرة على المغرب وحسب، بل كانت تشكل امتدادا لمأزق الإشكالية الثقافية - عامة - بين بلاد المركز (المشرق) ومحيطه (المغرب). وهذا ما يضيء الانتقاد المبكر للعروي في كتابه (الأيديولوجية العربية المعاصرة). حيث قال: «(...) وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة، سوسيولوجية المضمون، لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولي - لسوسيولوجية الشكل»⁽¹²⁾.

2.4. تلك كانت معالم الحدود النظرية والفنية التي تحرك ضمن دوائرها (النص المرجعي) وامتداداته، وهي الحدود التي سيصطدم بها (النص الإشكالي) في مغامرته المبكرة. فماهي - ياترى - المنطلقات التأريمية والعناصر التأسيسية الجديدة لهذا النص ضمن حدود أفق انتظار «سوسيولوجيا المضمون»؟ كيف شخصت مظاهره الفنية بوادر مفهوم جديد للرواية؟ وهل يشكل اصطلاح (التجريب) المفهوم والإشكالية البديلين لمفهوم وإشكالية التأصيل؟ وبصيغة إجمالية: ما علاقة التأصيل بالتجريب؟ هل هي علاقة توافق وتكامل أم أنها علاقة تعارض وتلاغ؟

(10) محمد برادة: (أبعاد واقعية جديدة في رواية «اليتيم»). محلة فصول. المجلد الخامس. العدد 11. يناير. فبراير. مارس 1985. ص: 177.

(11) فاطمة أزروبل: (مفاهيم نقد الرواية بالمغرب). مرجع سابق. ص: 72 - 73.

(12) عبد الله العروي: (الأيديولوجية العربية المعاصرة). مرجع سابق. ص: 268 - 269.

ومع ذلك، فإن إبطال التقسيم الثنائي، وفك التعارض الوهمي بين الثري والشعري يجد سنده الفني في انسجامه مع رهان «الهدم المنهجي» الذي نهجه المديني في مغامرته هذه. وهو رهان ينهض على مبدأ إعادة النظر في مجموع جماليات منظومة القيم الاتفاقية وتأزيم المقولات الكلاسيكية - في مستوى التحقق النصي - مثل (الوصف - اللغة الروائية - مفهوم الشخصية - البطولة - الفضاء - الزمن (...)) الخ).

3.5- إن إحدى نتائج ومظاهر هذه الخروقات النصية تتمثل في وضع المرجع أو الوظيفة الإحالية للكتابة موضع تأزيم وذلك عبر ترجيح كفة (المرسلة) نفسها، واصطلاح كتابتها الشعرية ومدها الاستعاري بنبذ (الوهم المرجعي). فالاهتمام بالاستثمار الاستعاري للغة يفتح المجال أمام رفض مبدأ عدم التناقض، وبالمقابل تكريس مبدأ الخلافية، حيث السيادة للنفي - هذا إذا لم يكن الإيجابي يساوي السبي - مما يضع الكتابة على تخوم جماليات منظومة قيم خلافية.

إن اللغة في هذه المغامرة الطلائعية تنتقل من مستوى المؤسسة المقدسة - اللغة الرسمية - الأداة أو الذريعة، إلى مستوى اللغة - الموضوع. إنها المكان الحاضن لتخصيص الأدبي. نسيج الصور ومرصد المفارقات والانشطارات لآهنة بالأحلام والهذيان والرموز والاستيهامات والأساطير. فعبير التحويل والقب - في مستويات اللغات والأصوات وأشكال الوعي الاجتماعي للغة - تأهل هذه (الكتابة المدسنة) لنسف مقولات (الحبكة - العقدة - البطولة (...)) واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والتخصيص والزمن علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استعاري من سمته لتفكك والتقطع والتداخل. فلا بطولة إلا للنص، ولا نصية إلا في التعدد والتركيب والانفتاح والتناص بما هو تحيين وحوار مع كل مرجعيات الممكنة. القديم منها والجديد، الأصل (التراثي) والمعاصر (الغربي).

4.5- أما أسطورة (المؤلف) الراوي - الإله، العارف بكل شيء والمتحكم في توجيه مصائر الأبطال والأحداث وكذا شجون القارئ السليبي، فعلى «الرباك» لعلاقات بين المصائر صورة واضحة»⁽¹⁶⁾ سيشكل مدخلا إلى إعادة النظر في تراتبية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ سيشكل «التعدد في مستويات المنظور» تدشينا لعهد كتابة روائية حاصلة لـ «الاحتمالية» و «التغريب» و «اللعب». وهي جميعا ما يستلزم رضية إعادة اعتبار لوظيفة «التلقي الروائي» و «المُنقّي» باعتباره متحاضرا ضمن لاستراتيجية نصية سردية وليس مجرد مستهلك سلبى.

إنه مبدأ النسبية، ومنطق الاحتمال، ومنطق الرغبة، ولوعي النقدي والنظري

(16) حميد نخسي. (الرواية المعرفية...) مرجع سابق، ص 416 - 417 - 418

ب- اقتراض السياقات (من القرآن، خطبة الحجاج، الحكايات والأمثال) (14).

إن نهوض نكتة الروائية على (النناص) كمفهوم يتيح للنص الرئيسي الاندراج في علاقات متعددة خفية وجلية، غائبة ومعطاة: (التاريخ والمجتمع والسياسة).
سيجعل من القيم البسيوية لمؤسسة لخاصيات هذا الخطاب الروائي مرصدا لتحول في مفهوم الكتابة الروائية ووظيفتها، تحول من الفهم الساذج للواقعية بما هي بعد أحدي مسغلق على «واقع» موهوم! إلى مجال الحوار مع كل الأطر المرجعية الممكنة (لمموسة والمجردة، النصية وغير النصية، الواقعية أو غير الواقعية!).

وبهذا تفتح إمكانات ممارسة الروائية على مبادئ «التداخل» و «اللعب» بمفهومه الإيجابي، و «التركيب» و «التفكك» و «التعدد».

لقد كان مفهوم الأدب التقليدي ينحصر في حدود الدائرة الضيقة للتقسيم الثنائي (نثر - شعر)؛ وهو المفهوم الذي نجد له صياغته المكتملة مع ابن خلدون في قوله: «عمد أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر. المنظوم: وهو الكلام الموزون المقفى ومعه الذي تكون أوزانه كلها على نسق واحد وهو القافية، وفي النثر: وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يستعمل على فنون ومذاهب في الكلام» (15). وإذا كرس مشروع التأصيل الروائي هذا التقسيم الثنائي بين النثر والشعر باعتداده على الانفصال بين الأنواع كشرط من شروط تأسيس أجناسية الكتابة وتمكينا تنوعيتها المستوددة، فإن هذا الخرق مع (النص الإشكالي) لا يكتسي دلالات الاستراتيجية إلا مع وضعه في هذا السياق التاريخي لمفهوم الأدب وتحوله الحذري بين بدايات التحول في زمن «المثاقفة». إن تكريس الاتصال بين الشعري والنثري ضمن بوقية «النوع الروائي» - ودون التخلي عن «الميثاق الروائي» كهوية أجناسية للكتابة - لا يمكن أن يعتبر إلا كمنحظة تأزيم كبرى ضمن سيرونة المؤسسة الأدبية بالمغرب ككل. وهو تأزيم مسبق في بلاد المركز (يشقيه: الغربي والمشرقي) غير أنه في سياق التطور الأدبي للمؤسسة الثقافية بالمغرب، يكتسي طابعا أكثر طليعية لما يسم هذه المؤسسة من تقليدية وخضوع «لاهووتي» لتوابت التراث المشرقي (ما قبل النهضوي).
غير أن المأزق الموزي لهذه القلة يتمثل في قصر عمر التجربة الروائية العربية بالمغرب والشئ المشروع والمستند إلى تراكمها المحدود في مدى نضجها وقابليتها للخوض في غمار هذه «التقليعات»!

(14) نعيلى - حمالة (منشورة العدة وشعيرة الخطاب). مجلة آفاق. العدد: 31 - 1984. ص: 56.

(15) عبد الرحيم بن حديد: (المقدمة). الفصل الرابع والأربعون من الباب السادس: في القسام الكلام في نظم والنثر. دار الكتاب العربي. بيروت 1980. ص: 5. ص: 566.

II- مفهوم التجريب :

أ- المفهوم التقليدي للتجريب :

1.6- في (نص - شهادة) لعبد الكريم غلاب أدلى فيه بتصوره لمفهوم التجريب تحدث عن علاقة هذه الظاهرة بأزمة الرواية التي تجتاز في نظره «أزمة نمو»، وليس أزمة إحباط. تلخص الأزمة في أن معظم روادها (من ورد الحوض وليس من الرائد) يعيشون تحت الرعب. هناك شيء اسمه «الإرهاب النقدي» معذرة للمبالغة في استعمال الكلمة - ولذلك فهم يلجأون إلى التستر، عليهم لا يغضبون «الإرهاب» ومن هنا جاءت ^{موضبة} «التجريب». من المهم أن يجرب المحاول. ولكننا نحن القراء لا نريد أن نعيش تحت طائلة التجريب، فكل من جرب يقدم لنا تجربة لنقرأها على أنها تجربة «وتعلموا بالحجامة في رؤوس اليتامى». أفهم طبعاً البعد الفني للتجريب ولكنني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه (...). قد تكون مرحلة التجربة طبيعية أيضاً في فن ما يزال في عمر الورد، ولكن حينما يصبح التجريب هو الهدف سنتنظر طويلاً حتى يتحرر الكتاب الشاب من «الإرهاب» لينطلقوا في الإبداع بقوة الوثائق في نفسه وفنه» (18).

من خلال منطوق هذا النص - الشهادة يتضح أن تعريف غلاب - ومن يقف في صفه - لا يتجاوز الفهم القاموسي - اللفظي لمفرد «التجريب»؛ فالتجريب عنده مصدر مشتق من فعل جرب يجرب تجرباً، أي حاول فعل أو إنجاز فعل ما، وهو حد قاموسي مبسط يسقط المصطلح النقدي وطاقته الإجرائية في التعويم والتميوعة. غير أن غلاب الروائي وموقعه الأدبي والطبقي - كرائد من رواد التأسيس الروائي وعضو مؤسس ونشط في صف حزب الاستقلال - إذ يحكم على «التجريب» فهو يصدر عن خلفية إيديولوجية سقفاً (السلفية والوطنية) من هنا فإن «التجريب» - من جهة - يرتبط لديه بمقياس (الأجيال) و - من جهة أخرى - بمقياس (الانتماء الحزبي ولسياسي) الذي لا يجد معه صاحبه أي حرج في الحكم على نقاد الواقعية «الماركسيين» بالإرهابيين!

إن التجريب في هذا الطرح ليس إلا رد فعل تجاه (الرعب) الناتج عن (الإرهاب النقدي)، كما أنه ليس سوى (موضة)، أي ظاهرة طارئة ستزول بزوال أسبابها. وهو أيضاً ليس سوى (مرحلة) وصيغة لـ (التستر). وبهذه المعاني والدلالات لا يتم ربط

(18) عبد الكريم غلاب : (الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز - بالمغرب - أزمة نمو). مجلة آفاق.

العدد (3-4) . مرجع سابق. ص : 107.

التركيبي بوظيفة الكتابة والتواصل الجمالين، حيث الممارسة اللبية لا تتنافى مع شرط السؤال التاريخي وتحديات الواقع المجتمعي. فهي المؤشرات الطلائعية التي تستشر- مع هذا النص الإشكالي - بإمكانية تأصيل المشروع الروائي ضمن أفق «تجريبي» بعيد للكتابة بهاءها المفقود ويعيش متخيلها وممكناتها المعرفية والايديولوجية، الرمزية والجمالية النابذة لكل مقدس كلامي. فمقولة (النقاء النوعي) ومغالطات (الوجه المرجعي) توضع في محك التأزيم الاستراتيجي، مما ينقل المشروع الروائي حديث الشأة إلى أفق صياغة سؤال التطور الفني من داخل الممارسة الإبداعية. «فلاستجابات السلبية والأولية للنقد الروائي بإزاء رواية (زمن بين الولادة والحلم) ماكانت - وهي تركز على مآزق (الميثاق الروائي - التقليد والاستلاب - اللغة والغموض ...) - لتكشف غير مآزقها أو مآزقها الخاصة النظرية والمنهجية. وهي مآزق تجدد تفسيرها في حدود مفهوم (سوسيولوجيا المضمون) للرواية وفق التمثل الذي كرسه النقد وبعض الروائيين له. وأيا كانت نسبة «الشرعية» أو «المقبولية» التي يحوزها هذا (النص الإشكالي) بمقياس «الأصالة» ! أو «التاريخانية» ! فإن قيمته الجوهرية تتمثل في تدشينه لنشأة (مفهوم وإشكالية) جديدين ضمن مسار التكون الروائي العربي بالمغرب : مفهوم وإشكالية «التجريب» باعتباره أفقاً للتحوّل من موقع منظومة (الماركسية والطبقية) إلى موقع منظومة جديدة قد لا تكون تسميتها واردة في المرحلة الراهنة، ولكنها موجودة بالقوة وفي طور التشكل ويعتبر «التجريب» مؤشراً الأول ومظهرها الفني القابل للتبلور والانتشار عبر تراكم التحقيقات النصية المراهنة على سؤال التجديد.

5.9. لقد كان أفق انتظار (النص المرجعي) وامتداداته يدعم سؤال القراءة حول : ماذا تحكي الرواية ؟ أما أفق انتظار (النص الإشكالي) فيضع معايير التلقي النقدي أمام أسئلة نوعية جديدة من قبيل :

- من يحكي الرواية ؟
- كيف تُحكى الرواية ؟
- لمن تُحكى الرواية ؟

وهي الأسئلة الاستراتيجية التي تُوشر على بداية تبلور وعي نقدي وإبداعي حول مفهوم فني ممكن للرواية يستجيب لتحول مفهوم الأدب ضمن تطور المؤسسة الأدبية ككل. «فهل يمكن الافتراض بعد هذه المقدمات أن علاقة التجريب بالتأصيل هي علاقة تعارض أو تلاغ (17) ؟

(17) تمّ تأطير تجربة (النص الإشكالي) اعتماداً على بعض المؤشرات المنهجية لكتاب :

معانقة (زمن الحداثة) من هذا المنظور لا يمكن أن يؤدي إلا إلى «الاستلاب» وتكريس «ظاهرة الثقافة البيروقراطية على أنقاض الثقافة العضوية». إنه جواب إيديولوجي بحث له مسوغاته التاريخية، ولكنه خال من أي بعد معرفي أو فني. وهو تعريف كلاسيكي - كذلك - ولا يميزه عن التعريف السابق سوى محتواه الإيديولوجي المضاد لإيديولوجية «السلفية الرجعية ممثلة في غلاب ومن معه!» كما يمكن أن يقال من منظور من يقف في صف هذا الموقف. ولأن المفهوم «الإيديولوجي» للتجريب تحكمه سلطة «سوسيولوجيا المضمون»، فهو تعريف «مضموني» لا يُعبرُ اهتماماً لسؤال الشكل الروائي لأنه يخشى «سلطة النموذج»، لذلك فإن تحصنه «الطبعي» لا يخرج عن موقع «التقليدية»، هذا إذا لم يكن الموقف السلفي من التجريب أكثر انسجاماً من هذا الموقف الذي يأخذ من الغرب «الماركسية» ويرفض في الآن نفسه «الحداثة» ناعثاً إياها بـ «الحداثوية»!!؟

ج- المفهوم السوسيولوجي للتجريب :

1.8- في دراسته حول الرواية المغربية، يقف حميد لحمداني - من منظور البنيوية التكوينية - على رواية (زمن بين الولادة والحلم) معتبراً إياها رواية تعبر «عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالماً روائياً بديلاً أيضاً يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة».⁽²⁰⁾ وفي سياق آخر من الدراسة يذهب إلى «أن العلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالاً أدبية مطابقة لها. ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختل كل القيم بما فيها قيم الزمان والمكان. ورواية (زمن بين الولادة والحلم) تعبر بشكل واضح عن هذا الاختلال. فمن حيث التحديد المكاني نرى أن الرواية، وقد خلت من الحدث بالمفهوم الروائي الكلاسيكي، تخلّصت من ضرورة وصف الإطار المكاني المحدد»⁽²¹⁾. إن وضع منجزات (النص الإشكالي) ضمن هذه الدراسة الجامعية في محك المنهج العلمي (البنيوية التكوينية) والتعامل مع جوانب «الاختلال» فيه من منظور «إيجابي»، يعد نقلة نوعية في مسيرة الوعي بـ «التجريب» - الحديث النشأة - حيث ينتقل البحث من التلقي السلبي الرافض أو المستهجن لخروقات هذه الكتابة إلى مستوى الإقرار بقابليتها للفهم والتفسير في ضوء منطلقات المنهج البنيوي

(20) حميد لحمداني : (الرواية المغربية ...) مرجع سابق، 418.

(21) المرجع نفسه. ص : 419.

المعنى الذي يعطيه للمصطلح في هذا المجال هو المعنى الذي يعطيه له في غيره من المجالات.

والآن لننظر إلى معنى المصطلح في هذا المجال. فالمصطلح في هذا المجال هو المعنى الذي يعطيه له في غيره من المجالات. فالمصطلح في هذا المجال هو المعنى الذي يعطيه له في غيره من المجالات. فالمصطلح في هذا المجال هو المعنى الذي يعطيه له في غيره من المجالات.

ب- مفهوم لايدولوجي التجريب

1. قد نسمي صيغة (المفهوم لايدولوجي) أنها صيغة شعورية. لأننا، وذلك لأن أي تعريف لأي موضوع لا يمكن أن يكون لايدولوجيا. ومع هذه الصفة - ومع هذا التعريف - قد نطلق - على نحو خاص - على التعريف الذي يرد عند حبيب العوفي حول التجريب، وهو تعريف يشعري. «الموصفة» أكثر منه مشد إلى مؤثر (المهية). يقول العوفي: (نحن نعتقد أن لايدولوجية تضمينية تكامة في صلب التجريب تحدث في المغرب كما في بعض الأقطار العربية، هي لايدولوجية التفتق واليأس والميلانخوليا، نتيجة لعجز عن المواجهة وإيديولوجية وجدانية وبضالية عميقة، بعد تجربة النهضة والسقوط الطويلة، ومن ثم يكون الخروج من الحلقة المفرغة ومن عنق الزجاجة، كما يبدو خروجاً وهمياً ونرجسياً، يكرس لنا، في التحليل النهائي ظاهرة الثقافة القراطية (كذا) على أنقاض الثقافة العضوية، ويقدم لأعدائنا الطبقيين والتاريخيين خدمة مجانية مغلفة بحسن النوايا» (19).

إن هذا التعريف الذي ينعت التجريب بـ «الحداثوية» يختلف عن التعريف السابق (الكلاسيكي) من خلال إعلانه عن خلفيته الايدولوجية بما هي أفق طبيعي. وإذا كان حكمه على «التجريب» سلبياً ولا يخفي رفضه للظاهرة ككل، فلأنه يرتبط بأجوبة المنظومة التي تطرح إشكالية المثاقفة من زاوية منظور ضيق لإشكالية موازية، هي إشكالية هيمنة السياسي على الثقافي. فالانفتاح على ثقافة الآخر (الغرب) والتطلع إلى

(19) حبيب العوفي (حدل القراءة). دار النشر المغربية. البيضاء. ص: 149.

تحصل من تداخل المفاهيم الثلاثة (التقليدي والإيديولوجي والسوسيولوجي) فهو الخلط بين وجهين من أوجه المصطلح : التجريب كأداة والتجريب كموضوع. وإنه لخلط شائك قد يفسر كل الغموض والتعويم والميوعة التي لازمت نشأة وتكون هذا المصطلح. فما من مقارنة حاولت تبين الحقول المعرفية والأصول التاريخية والاجتماعية ومجموع الروافد الثقافية والمفاهيم التي أهلت هذا المصطلح للولادة والظهور في الحقل الثقافي بالمغرب. لقد اقتصر التعامل مع مصطلح (التجريب) على بعض مظاهره الجزئية، فاقترن لدى جل من تبناه - كمصطلح - على مدلول (الموضة) أو (التقليد الأعمى لتقليعات الغرب)، و - عموما - فإنه كمفهوم لم يؤصل انطلاقا من إمكانيات البحث في الثقافة العربية والوطنية عن نظامه أو نظمه المؤسسة. ولا يعني «تأصيل التجريب كمصطلح» في منظومة الثقافة الوطنية، البحث الوهمي عن أصول مفتعلة تستولد له في التراث ! فما من شك أن خيارا من هذا القبيل ليس من شأنه إلا أن يفرقه في مزيد من الالتباس والخلط. إن النظام المؤسس لمفهوم التجريب يجد خطوطه العريضة في مجموع الإشكاليات الثقافية والتاريخية التي لازمت نشأة المؤسسة الأدبية الحديثة ككل، بدءا بالإشكالية - الأم (الأصالة والمعاصرة) ومرورا بمجموع الإشكاليات الفرعية التي توالدت في سياق التطور السوسيو - تاريخي :

- إشكالية المناقفة.

- إشكالية السياسي والثقافي.

وهما الإشكاليتان اللتان تم تأطيرهما سابقا ضمن ما اصطلاحنا على تسميته بمنظومة (السلفية والوطنية). وقد تبلور في سياق هذا المهاد الإشكالي قانون التأصيل. ومن منظومة (السلفية والوطنية) إلى منظومة (الماركسية والطبقية) تتواصل الإشكاليات وتتوالد :

- إشكالية (التقليد والتأسيس).

- إشكالية (الكيونة والضرورة).

- إشكالية الواقعية ومشروع المؤسسة الأدبية المستحدثة (...). وهي جميعا أسس ومنطلقات تنبذ الالتجاء «الببغاوي» إلى وساطة المرجعية الغربية «الجاهزة» واللاهثة في فلك التمرکز الغربي حول أو هام «كونيته» الغازية. فاستثمار الإشكاليات الثقافية والأسئلة التاريخية والسياسية والإيديولوجية لتكون النظام المؤسس لمصطلح التجريب ومفهومه هو المنحى الذي يسمح بتكوين نظرة داخلية للتجريب وتأسيسه كموضوع علمي.

التكويني. إنه بهذا يكرس «التحقق النصي لتجريب» كموضوع علمي قابل للنسج المنهجي. فقوضى الكتابة - كما يقول ابراهيم الخطيب - تفهم وتُفسر كبنية دالة متماسكة تدرج ضمن بنية أيديولوجية تدخل في علاقات وظيفية مع طبقة أو فئة اجتماعية تبحث عن وظيفة داخل المجتمع.

إن مقارنة (التجريب) ضمن هذا المنظور المنهجي «الغولدماني» تقفز على ثغرات القراءات الإيديولوجية البحتة التي حصرت اختاراتها وأحكامها في حدود النظرة الضيقة لـ «نظرية الانعكاس»، فاكثفت بالتركيز على العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الأدبي على أساس الانعكاس الآلي بينما ينقل مبدأ التماثل البائي l'homologie structurelle تلك العلاقة إلى مستوى التماثل بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي والبنى الشكلية والجمالية التي تشكل العمل الأدبي، وهذا ما يميز السوسيولوجيا الجدلية عن «سوسيولوجيا المضمون» كما تم تمثيلها لدى نقاد السبعينات.

د- المفهوم الفني - الاستراتيجي للتجريب :

1.9- لعل التعريفات السابقة قد انحصرت في هاجس البحث عن مشروعية وجود هذا المصطلح (التجريب). فحيث يشكك التعريف الكلاسيكي وكذا الإيديولوجي في قابلية هذا المصطلح للتداول، فإن التعريف السوسيولوجي الجدلي يدرجه - كتحقق نصي - ضمن الحقل النقدي. وهذا الخلاف يؤكد الطبيعة الخلافية لإشكالية تعريف هذا المصطلح.

يرى أحد الباحثين أن المقصود بـ «المصطلح ككلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالاتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى، هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم، والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمثل قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو مشتتا في التصور»⁽²²⁾. فهل يمكن الزعم بأن التعريفات السابقة قد أوردت (التجريب) - في سياقاتها المختلفة - على أساس هذا الاحتمار الاصطلاحي؟ بالطبع لا! لأنها لم تضع في مقدمة اهتمامها تعريف (التجريب) تعريفا اصطلاحيا بقدر ما استثمرت «المفردة» كدريقة ووسيلة فقط. ومن هنا صيغة التعريف الجزئي التي ميزتها. أما الالتباس الذي

(22) أحمد بو حرس (مدخل إلى عالم المصطلح)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد : 60 - 61، 1989، ص : 84.

2.10- إن اقتران ظهور «التجريب» بطابع (الاشتراك البنيوي) بين عدة حقول فنية (التشكيل - المسرح - القصة القصيرة - الرواية (...)) أمر دال ويعتبر في منتهى التأشير على لحظة قطع سوسيو - ثقافية كبرى تشهدها المؤسسة الأدبية المستحدثة - قيد التبلور - بالمغرب. وما من شك في أن للمثاقفة دوراً أساسياً في هذا التحريك الثقافي، كما أن للشروط السياسية والثقافية الدور نفسه. غير أن الدلالة الأساسية التي يمكن استخلاصها من هذا التواتر أو التقاطع في ميلاد (التجريب) كإشكالية مشتركة بين الحقول الفنية تتمثل في كون منظومة (الماركسية والطبقية) قد استنفدت (في شكل تراجع له مسبباته) - أو كادت - إمكاناتها عشية عشرية السبعينات، وبدأ المجال ينفتح أمام «مجرى متحول» ستطبع سماته عشرية الثمانينات :

ف «- من الفيلولوجيا الأدبية إلى أركيولوجية المعرفة.

- من الشعر إلى السرد.

- من الثابت والجاهز إلى المتحول والممكن.

- من المطلق إلى النسبي.

- من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شيء»⁽²⁴⁾ تكون الثمانينات - بحق - هي لحظة (التحول) البنيوي الشامل نحو أفق «التجريب» باعتباره استراتيجية وقانوناً جديداً منطلقاً التأزيم، وتوجهه إعادة النظر في مسلمات التأصيل.

3.10- لقد عرف مفهوم التجريب مع الثمانينات بعض التبلور وتهيأت الأرضية السوسيو - ثقافية لاحتضانه في مختلف الحقول الفنية والإبداعية، فانبرت الأقلام الجادة تحاول تعريفه والتنظير له - كل في مجاله - وذلك بعد أن شكلت الممارسة الفنية والأدبية المراهنة على «التجريب» أرضية ومنطلقاً للبحث في إشكالية التعريف. هكذا نقرأ في مجال المسرح عن إمكانية «الحديث عن مستويين من التجريب :

أ- تجريب عام.

ب- تجريب خاص.

واقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من

(24) المرجع نفسه. ص : 291.

إن الرجوع إلى النص النقدي المغربي لايسعف بشكل مباشر في الوقوف على التعريف الاصطلاحي، وبالتالي، الفني (أو الاستراتيجي) للتجريب (ولكنه - في المقابل - يوطر عملية تأصيل وبناء المصطلح كموضوع علمي دون الارتقاء في أحضان «النموذج» المتسلط، المفرغ من أي بعد معرفي - إيديولوجي مؤسس جماليا وتاريخيا وحضاريا. فالتجريب كمصطلح نشأ وتأسس داخل المؤسسة الأدبية المستحدثة بالمغرب، وهو إذ يخوض معارك الوجود يكون قد شكل من سيورته أفقا استراتيجيا لتأسيس كتابة مغايرة. وبهذا تنتقل إشكالية التعريف من «التجريب» وهو يتأسس داخل مؤسسة الجنس الروائي الفتية، إلى «التجريب» وهو يؤسس استراتيجيات نصية لهذه المؤسسة الروائية (والثقافية عامة).²³

إن صيغ البحث الحفري في حقول التاريخ الروائي والموضوعي، والنقد الروائي، ومستويات التنظير الروائي المختلفة، ليست - في هذا المسار - سوى المحددات العامة لترسيم وتشخيص الأسس الجمالية والنظرية للتجريب (نشأته وتحولاته - طبيعته ووظائفه - مفهومه المتحرك وإشكالياته) وهو الرصد الذي يتخذ من موضعة (ظاهرة التجريب) مدخلا لرصد تحول الأسئلة الكبرى : (من خانة التقليد إلى أفق التحديث). إنه مصطلح ذو طبيعة إشكالية وعمق استراتيجي، وهذا ما يؤكد حيازته على خاصية «الاشتراك البنيوي» - ليس ضمن مؤسسة الرواية وحسب، ولكن - ضمن المؤسسة الأدبية ككل.

1- التجريب والمؤسسة الأدبية :

1.10- يرى سعيد يقطين : «أن «الإفراط» في ممارسة التجاوز هو ماتم تسميته عادة بـ «التجريب» وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمديني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية كالتي كان ينجزها مسرح الهواة وبالأخص مع تجربة محمد تيمد»⁽²³⁾. إن هذا الطرح يوضع (التجريب) في سياق النشأة. وهي موضعة زمنية تنسحب على توترات البداية وليس الامتداد، لأن التراكم الإبداعي الذي سيتخذ - لاحقا - من التجريب شعارا واستراتيجية سوف لن يحصر منطلقاته أو هدفه في قاعدة «الإفراط في ممارسة التجاوز»، بل ستضاف أسئلة وقضايا أخرى ثقافية وتاريخية ستتحو بالتعريف «المتحرك» للتجريب إلى أفق تملك أبعاد معرفية وإيديولوجية وجمالية.

(23) سعيد يقطين : (القراءة والتجربة). مطبعة المجاح الجديدة. ط. أولى. 1985. ص : 287 - 288.

الذي يتيحُ توظيف أشكال سابقة، قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة»⁽²⁷⁾.

أما في مجال الرواية فيذهب عقار إلى أن «قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل. وهكذا تتحدّد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية سارداً كان أو شخصاً، من خلال ما يحكيه أو يعيشه، ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش»⁽²⁸⁾.

2- محاولة في التركيب :

1.11- من خلال التعريفات السابقة الممتدة عبر أجناس تعبيرية متنوعة (المسرح - الشعر - القصة القصيرة - الرواية) يتضح كيف أن (مصطلح التجريب) مع عشرية الثمانينات قد بدأ يكتسب شرعية الوجود وذلك عبر التوغل النقدي لرصد أسسه وتحديد مرتكزاته وكذا «القواعد» الجديدة التي يدشنها ضمن استراتيجياته المتقاطعة. فمن نبذ التلقائية، إلى هاجس البحث عن إمكانيات جديدة في مستويات «التقنية» و «الرؤية»، إلى البحث المعرفي والفني والإيديولوجي من أجل الخلخلة وتجاوز القواعد السائدة المترسبة عن التقليد وقيم الثقافة التقليدية.

إذن، يتأسس التجريب كمشروع له منطقُه الخاص وأسسُه الجمالية واحتمالاته الانتهائية. ومن تلك الأسس رهان السؤال والمساءلة وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ الاقتناع الذاتي الذي يؤهل الرغبة للتلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيو - تاريخي. إن قوة مصطلح «التجريب» تكمن - من جهة - في اقتسام الحقول الفنية له وإكسابها إياه طابع الاشتراك البنيوي، و - من جهة أخرى - في كونه «يظل متحرّكا (أي التعريف) مالم تتوقف عملية التجريب نفسها». ورغم كل هذه المؤشرات الإيجابية التي تدعم التجريب - نشأة ومفهوماً وإشكالية -، فهناك ما يشبه المأزق في علاقة التجريب بالتأصيل، ويتعلق الأمر بالسؤال الذي سبق طرحه في الفصل السابق وهو :

(27) محمد براءة : (القصة العربية : الهوية - التجريب - الصيرورة). دورية المعوار الأكاديمي والجمالي. العدد 7. أكتوبر 1988.

(28) عبد الحميد عقار : (من أسئلة المتن الروائي بالمغرب خلال الثمانينات)، أنوال العدد 512 - 1989.

استخيلوس إلى بداية هذا القرن. وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية، إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديداً إلى عمله السابق (...). أما التجريب الخاص، فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور، بل ومع مكان العرض (قاعة المسرح) ومع كل مكونات العرض المسرحي (...). وتتواصل خطوات التجريب في أعمالها اللاحقة دون أن يكون لها هدف يتوخى الوصول إلى صيغة قارة أو شبه قارة. إن التجريب بهذا المعنى كالسؤال الفلسفي لا يتولد عنه إلا سؤال جديد.

إن التجريب، في الفن بصفة عامة، وفي المسرح، بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة. وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل⁽²⁵⁾ أما في مجال الشعر، فنقرأ أن «التجريب أساساً هو أن يخرج المجرّب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقاً منها (...)» هو أن ينطلق الشاعر من القاعدة العامة المألوفة. التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقاً من هذه القواعد نفسها (...). التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية وليس عصر الشعر. لذلك يجب أن يكون التجريب مصطلحاً نقدياً، ولكي يكون كذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات (...). والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوباً بقناعة ذاتية⁽²⁶⁾.

وفي مجال القصة القصيرة نقرأ أن «التجريب» لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية. ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغاً فنياً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملًا خلافاً مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أم إلى الذخيرة العالمية الحديثة. ومن ثم فإن محاوره النصوص الأخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مختصة ومولدة لأشكال جديدة. ذلك أن مثل هذا الوعي هو

(25) محمد الكعاط : (التجريب ونصوص المسرح)، مجلة آفاق، العدد 3، 1989، ص : 21 - 22.

(26) حوار مع محمد السرعيني : (الشعر المغربي الحديث والمعاصر، تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والنقد)، محلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 4، 1990، ص : 17 - 18.

الباب الثاني

مقاربات تحليلية

- «هل يجوز الحديث عن تطور الجنس الروائي بالمغرب، بينما لا يزال سؤال الوجود (أو الكينونة) يرقى إلى مستوى المبدأ العام؟

لقد لفت انتباه القاد هذا الطابع المزدوج لنشأة الرواية المغربية وتمفصل مشروعه حديث العهد بالنشأة بين سؤال الكينونة وسؤال الصيرورة (التطور)، وهذا ما دفع بعضهم إلى القول أن «هذه المشكلة الفنية التي ألمحنا إليها من خلال وجود تيار كلاسيكي غير مسابر لما وصلت إليه الرواية العربية في أقطار أخرى، وتيار جديد كل لجدة، بل وغريب عن طبيعة الرواية، تشير إلى الخلل الذي تشكو منه الرواية المغربية، وهو خلل تسرب حتى إلى ما يمكن أن نطلق عليه بشكل عمومي مشكلة «مفهوم الروائيين المغاربة للشكل الروائي» وهذه المشكلة ليست مشكلة ثانوية»⁽²⁹⁾. نعم إنها ليست مشكلة ثانوية ولكن إعادة طرحها الطرح الصحيح هو ما من شأنه أن يرفع اللبس الحاصل في العلاقة بين ما يسميه بوعلي «تيار - كلاسيكي» و «تيار جديد». فإذا كان قانون التأصيل الروائي يهدف - عبر التحقق النصي - إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية: أي عن طريق أزmate وعوائقه التي تمده بمقومات تبنيه الأجناسي الخاص، فإن قانون التجريب الروائي هو الآخر لا يتعارض مع هذا الهدف: أي إثبات شرعية الجنس الروائي. لكن - وهما الفرق - ليس من داخل أسئلته الخصوصية وحسب، بل عبر الانفتاح والاتصال بكل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة. إن التجريب أوسع طموحا، إذ يفتح على الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم «الاستقلال النوعي»، ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص. من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة. إنه جرح نرجسي وليس «خللا» بالمعنى القدحي الذي أشار إليه بوعلي. جرح تكويني يميز مسيرة التشكل الروائي العربي بالمغرب وهي تسعى جاهدة إلى فك التعارض بين مجموع الثنائيات «الميتافيزيقية» التي تكبل وتحجز زمن الكتابة، وزمن التداخل، وزمن التخيل، وزمن الحداثة. فكيف - ياترى - ستخوض روايات كل من محمد برادة (لعبة النسيان)، وأحمد المديني (الجنازة)، والميلودي شغوم (عين الفرس) غمار هذه المآرق والتواءات؟ وبأي أسئلة ستبحث لها عن معادلات تنظم إشكالياتي التأصيل والتجريب؟

(29) عبد الرحمن بوعلي: (الوضعية الروائية في المغرب) مجلة آفاق. العدد (3-4)، (1984) ص: 51.

أ- فرضية العمل :

1.1- هل يجوز القفز على سؤال التجنيس Géricité بالنسبة لنص (لعبة النسيان) عندما يتعلق الأمر بهواجس «الموضوعة» ؟

هل يمكن مسaire آراء بعض النقاد القائلين أنها «مجرد» سيرة ذاتية وهي التي أعلنت على ظهر غلافها انتسابها إلى خانة جنس الرواية ؟

لقد كتب أحد النقاد قائلاً إن (لعبة النسيان) : «سيرة عائلية، لأن الكاتب لم يركز على نفسه كبطل السيرة، ولكنه تناول أفراد عائلته حوله .. وهي سيرة عائلية لأن شخصيات الرواية في جملتها تنتمي إلى نفس العائلة، لذلك تكون الأم والخال والأخ والأخت وزوج الأخت والكاتب هم الشخصيات الرئيسية (...)»⁽¹⁾.

إنه حكم نقدي يصدر عن معرفة بشخص الكاتب (محمد برادة) ولذلك فهي قراءة (خارج - نصية). لقد اعتبر فيليب لوجون Philippe lejeune أن السيرة الذاتية «محكي إرجاعي، ثري، ينهض به شخص واقعي حول وجوده الخاص، مركزاً على حياته الفردية - وبصفة خاصة - على تاريخ شخصيته»⁽²⁾. كما اشترط توفر مبدأ التطابق بين (الشخصية - المحورية والسارد والمؤلف، فضلاً عن أهمية (الميثاق - Le pacte) الذي يعقده المؤلف مع قارئه سواء أكان معلناً أو مضمراً. وواضح - في حال الاحتكام إلى هذه المقاييس - أن (لعبة النسيان) نص يلزم قراءه بميثاق (الرواية)، وهو إلزام لا يمكن الاستخفاف به كيفما كان الحال.

غير أن احترام (الميثاق الروائي) الذي يعلنه المؤلف لا يعفي القارئ (المفترض) من طرح بعض الأسئلة، وخاصة منها تلك التي تستهدف إلقاء بعض الضوء على مواضع الالتباس ضمن دائرة سؤال التجنيس. فمراهنة (اللعبة) على سؤال الذات في الكتابة أمر يغري بالحفر في مستويات تلك المراهنة، والكيفية التي أنجزت بها، خاصة وأن فيليب لوجون نفسه قد رصد بعض الأنواع المجاورة لجنس السيرة الذاتية مثل :

المذكرات - Mémoires

السيرة الغيرية - Biographie

رواية الشخصية - Roman personnel

(1) محمد أفضاض : «لعبة النسيان» تجريب بدون إبحاء. أنوال. العدد : 402. 23 أبريل 1988. ص : 8 - 9 - 10.

(2) Philippe, lejeune - (le pacte autobiographique) - Ed · Seuil. Paris - 1975. P : 14

الفصل الأول:

استراتيجية اللعب

هل يكون سؤال هويته التجنيسية مجرد امتداد لمشكلة قديمة - جديدة تتجاوز الفضاء السوسيو - ثقافي المغربي لتشمل كلية الوطن العربي، والتي سبق للعروي في كتابه (الأيديولوجية العربية المعاصرة) أن وقف عليها عندما اعتبر أن الرواية العربية لم تعرف سوى شكل واحد هو شكل السيرة الذاتية، إلى حد أن الرواية الفنية ظلت خلال زمن طويل مرادفاً لرواية السيرة الذاتية؟⁽⁶⁾

إن الجواب على هذه الأسئلة الإستراتيجية يستدعي وقفة مطولة مع النص وذلك بقصد الإنصات إلى إمكاناته الجمالية وأسئلته الخاصة. خاصة وأن صاحبه يريد له أن يكون نصاً «تجريبيًا». أليس - صاحب الرواية - قد «استوحى عدداً من التصورات النظرية حول الرواية والكتابة، ومن هذا المنظور يمكن القول بأنها (لعبة النسيان) نص تجريبي»؟⁽⁷⁾

إن فرضية الاشتغال التي ستوجه خطوات هذه المقاربة تتمثل في هاجس البحث عن أجوبة لهذه الأسئلة الاستراتيجية. فمن جهة، هناك سؤال العلاقة بين (اللعبة) وإشكالية المتن الروائي المدشن للحظة الولادة، كما أن هناك - من جهة أخرى - طبيعة العلاقة بين هذا الإشكال - الذي يثيره النص - ومأزق الرواية العربية ككل الذي سبق للعروي أن أشار إليه (؟).

وقبل هذا وذاك، هناك سؤال التجريب : فأين يتجلى التجريب في هذا النص ؟ وما الذي يضيفه من أسئلة - أجوبة إلى سيرورة المشروع الروائي العربي بالمغرب قيد النمو ؟ هل ساهمت (لعبة النسيان) في تجاوز بعض مأزق سؤال الذات في الكتابة ؟ وكيف طرحت سؤال الكتابة نفسه ؟ وما معنى استيحائها لعدد من التصورات النظرية حول الرواية والكتابة ؟ ألا يدعو هذا إلى التساؤل عن حدود العلاقة - بهذا المعنى - بين التجريب والاختبار ؟ ألا يشكل الانطلاق من قبلات نظرية جاهزة «مصادرة» للإبداعي وتورطاً في «الاختباري» بالمعنى القدحي للكلمة ؟

كل هذه الأسئلة - وغيرها - تستدعي «منهجاً» ملائماً لمقاربة النص بقصد الوقوف على بعض تجلياته «التجريبية»، ومن هنا ساقنا الافتراض إلى هذا المدخل النظري - المنهجي الموجز.

(6) عبد الله العروي : (الأيديولوجية العربية المعاصرة). دار الحقيقة للطباعة والنشر. بيروت 1979. ط.

الثالث، ص : 16.

(7) حوار مع محمد برادة : (الرغبة كامنة دائماً وراء الكتابة). أجراه : عبد الحفي الديوري. ترجمة : بشير القمري. م. الاتحاد الاشتراكي. العدد 200. الأحد فاتح نونبر 1987. ص : 4-5.

وهي جميعا خانات تستفز التساؤل - باستمرار - عن مدى إمكانية انتساب (لعبة النسيان) إلى واحدة منها.

من هنا فإن سؤال التجنيس بالنسبة لهذه الرواية هو ما سيشكل حافز المقاربة، لأنها حاولت أن تخوض غمار «التجريب» انطلاقاً من (مادة تأليف) مستقاة من الحياة الشخصية للكاتب «الفعلي» محمد برادة، وهو خيار سيزكي متاه «الملاحقات» النقدية (الصحفية) المواكبة التي اتخذت لها من مبدأ «التصنيف» مدخلا للقراءة. ولقد انتبه ناقد آخر إلى مآزق القراءة «التصنيفية» فسارع إلى التأكيد على أنه «لا يهمننا إذا كانت «لعبة النسيان» سيرة ذاتية أو رواية، كما أن تفكيكها وقراءتها كسيرة ذاتية، لن يقدم شيئاً جديداً من أجل مقارنة العمل الأدبي، كما أن نفي أو إثبات هذه المسألة لن يكون له قيمة نظرية، نظراً لأن السيرة الذاتية غالباً ما تفصح عن ذاتها، إنها تعلن عما تريد قوله» (4).

إن المنحني الخلافي الذي طبع هذه المقاربات الأولية للنص لا يمكن اعتباره مجرد سوء تفاهم عابر. إنه وضع مآزقي حقيقي يورط فيه هذا العمل آفاق انتظار متباينة؛ وهو الشأن الذي يستدعي الوقوف على ملابسات هذا التوريط وحيثياته. وبهذا المعنى يطفو السؤال الجوهرى: ما المقصود بالتجريب في هذه التجربة الإبداعية المتميزة؟

لقد سبق لنا - في الحلقة الأولى من مداخل هذا البحث - أن وقفنا على إشكالية المتن الروائي المدشن، التي تتمثل في كوننا لا نستطيع «الإقرار بصفاء للنوع الروائي بالنسبة لمتن البدايات، وهو الأمر الذي يتجلى من خلال اختراق المكون السير - ذاتي للرواية. هو في العمق انحراف وخرق للجنس ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط. إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معياراً يمكن أن نصطلح على تسميته بنسق (الرواية - السيرة). وهو نسق جديد ينحرف عن نموذج الرواية، كما يخترق معيار السيرة الذاتية كما تحددهما نظرية الأنواع الأدبية» (5).

فهل يعود هذا النص بجذره الإشكالي إلى مآزق الولادة الأولى لمشروع الرواية العربية بالمغرب؟

(3) المرجع نفسه. ص 14.

(4) أنور المرتحي: (لعبة النسيان) لعبة الكتابة. م الاتحاد الاشتراكي. العدد 162. 4 يناير 1987. ص: 3.

(5) انظر الفصل الأول من الباب الأول من هذا البحث.

والمودج العربي (المغربي) بحثا عن أفق منهجي أكثر ملاءمة ومرونة، وانخرطا في سيرورة «مثاقفة» طموحها الجدل / الحوار.

2.2- إذا كان تودوروف قد اعتمد في اشتغاله على تصنيفات بويون Pouillon ضمن (مظاهر السرد) مجريا عليها بعض التعديلات لتصير كما يلي :

- السارد < الشخصية الروائية : صيغة السرد الكلاسيكي وتوازي (الرؤية من الخلف) عند بويون، حيث السارد يتفوق في معرفته عن الشخصية الروائية (...)

- السارد = الشخصية الروائية : وتعاذل (الرؤية مع) عند بويون حيث تتساوى معرفة السارد مع معرفة الشخصية الروائية (...)

- السارد > الشخصية الروائية : معادل (الرؤية من الخارج) وفيها ثقل معرفة السارد عن معرفة الشخصيات الروائية (...)(13). فإن جيران جنيت أثناء مراجعته لهذه (النمذجة) قد اقترح تعديلات سترفع بعض الالتباسات التي ظلت تشوب تلك لتصنيفات السابقة. من ذلك، العمل على وضع حد لما أسماه بالخلط المزعج الذي كرسه تلك الأعمال بين «الصيغة Mode» و «الصوت Voix» أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟(14).

ولكي يخلص مقولات (الرؤية = Vision / الحقل Champ / وجهة النظر Point de vue) من استغراقها في المجال البصري، اقترح مصطلحا جديدا هو التبئير Focalisation معتبرا إياه أكثر تجريدا من سابقه، وبالتالي، الأقدر على تحرير المقولات السابقة من إيسار مضمونها البصري(15).

لم يكن هذا التعديل قلبا شاملا لنمذجة (تودوروف / بويون) ولكنه - مع ذلك - قد أعاد صياغتها بما يلائم طرحه «التجريدي». هكذا نستطيع أن نوازي بين (النمذجات Les typologies) الثلاث على الشكل التالي :

بويون	تودوروف	جنيت
الرؤية من الخلف	السارد < الشخصية	التبئير في درجة الصفر
الرؤية مع	السارد = الشخصية	التبئير الداخلي
الرؤية من الخارج	السارد > الشخصية	التبئير الخارجي

(13) تودوروف. مرجع سابق. ص : 147 - 148.

(14) جيران جنيت. وجوه III. ص : 203.

(15) المرجع نفسه. ص : 206.

ب - تقديم منهجي عام :

1.2- انطلاقاً من أبحاثه الأولى الأكثر اقتراباً من حقل البلاغة (وجوه I ووجوه II)، استطاع جيرار جينيت Gérard Genette أن يفرض نفسه باعتباره أحد أهم ممثلي «الشعرية الجديدة». وقد استقطب الجزء الثالث - خاصة - (وجوه III) اهتمام مختلف المشتغلين في مجال السرديات لما تنطوي عليه الدراسة المعنونة (خطاب - الحكيم) من «منهجية» لتحليل النص السردى (الروائي)، وهو منهج متكامل يشتغل على رواية (بحثاً عن الزمن المفقود) لبروست. دون أن يعني ذلك أنه لا ينطلق من دائرة «الخاص» إلى مدارات «العام» (8) : لقد انطلق جينيت من إنجازات تودوروف Todorov وما استثمره من مقدمات «لسانيات الجملة» في تطوير «لسانيات الخطاب». فاقترح تصوراً جديداً لمكونات (خطاب الحكيم) ضمن المحاور التالية : (النظام - Ordre / المدة - Durée / التواتر - Fréquence / الصيغة - Mode / الصوت - Voix / (9). وبهذا يكون قد تجاوز حدود مقولات (الزمن - Le temps / المظهر - L'aspect / الصيغة - Mode) التي راهن عليها تودوروف وهو يؤكد على أن ما يهم ليس هو الأحداث المنقولة، بل الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث. (10)

وإذا كان هذا الأخير قد قسم العمل الأدبي إلى مظهرين (القصة - الخطاب)، فإن جينيت قد اقترح تقسيماً ثلاثياً يميز فيه بين القصة (Histoire) : وهي مدلول أو محتوى السرد، والحكي (Récit) : وهو الدال، الملفوظ، الخطاب أو النص السردى نفسه. والسرد (Narration) : وهو الفعل السردى المنتج (11).

ودون الانسياق في متاهات الملابسات الإيستيمولوجية التي أسس عليها جينيت جهازه المفاهيمي، أو مناقشة قصور بعض آلياته الإجرائية القابلة للتعديل والإغناء (12)، فإن ما يعنينا - بالدرجة الأولى - من هذا التقديم النظري المركز، هو ترشيد بعض خطوات التحليل المرتقب للنص الروائي (لعبة النسيان)، في أفق موضعيته منهجياً ضمن مسارات الحداثة الروائية. وهي موضعية لا تستهدف إجراء مماثلة مجانية بين النص النموذجي (بحثاً عن الزمن المفقود) - موضوع دراسة جينيت - ونص (اللعبة) - موضوع هذه المقاربة - بقدر ما تستهدف نبذ أي تناسل هجين بين النموذج الغربي

(8) Jean-yves Tadié : La Critique littéraire aux xxe siècle - Ed : Pierre Bel Fond. 1987 p : 249.

(9) G.Genette. (Figures III). Ed : Seuil 1972.

(10) Tzvetan Todorov - (Les catégories du récit littéraire) Communication - 8 - Ed : seuil - P : 132.

(11) جينيت. مرجع سابق. ص : 72.

(12) انظر : (تحليل الخطاب الروائي : الزمن / السرد / التفسير) للباحث سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي (1989). ط. أولى.

يمكن أن نروي حياة رجل انطلاقاً من استحضار لحظة وفاته : هذا الاختيار يهم ترتيب الأحداث. وإذا وقعت له حادثة مرة في حياته، يمكن أن نسردها عدة مرات : إنه مظهر للتردد (أو التواتر). هذه الحادثة لم تستغرق سوى لحظة وجيزة، ويمكن أن نتحدث عنها عدة ساعات : وهذا مظهر للسرعة السردية»⁽²²⁾.

4.2- بخصوص (المدة - Durée) السردية ميز جنيت بين (التلخيص - Sommaire) و (الوقفة - Pause) و (الحذف - Ellipse) و (المشهد - Scène) :

- التلخيص : و «صيغته هي زمن المحكي > زمن الحكي، حيث تقدم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توحى معه بالسرعة»⁽²³⁾.

- الوقفة : وصيغتها «زمن المحكي = زمن الحكي وتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار، ويستمر الخطاب السارد وحده. إن الوقفة إذن اختلال زمني غير سردي»⁽²⁴⁾.

- الحذف : يميز جنيت بين مستوياته المعلنة والمضمرة و «يتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماماً من طرف المحكي».

ويجب أن تكون هناك أمانة دالة على الحذف كحذف، أو أن يكون على الأقل قابلاً للاستنتاج من النص. ويكون وظيفياً بدرجة أعلى أو أدنى. وهناك حالات حذف مشهورة : البياض (...)»⁽²⁵⁾.

- المشهد : وفيه يطابق زمن المحكي زمن الحكاية : ز . م = ز . ح والمصطلح التقني «مشهد» يجب ألا يعني سوى المعادلة بين ز . م = ز . ح والشكل الخالص للمشهد يمثل محكي الكلام حيث السارد في أدنى درجاته، ونقص الحوار والمونولوج الداخلي»⁽²⁶⁾.

5.2- أما مفهوم (التواتر Fréquence) المقترح في سياق المحاور الخمسة : النظام - المدة - التواتر - الصيغة - الصوت) لكتاب (خطاب الحكي)، فقد ميز جنيت بين التواتر التكراري الذي «نحكي فيه أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. وهو إجراء شائع

(22) جان هيرمان. المرجع نفسه. ص : 123.

(23) المرجع نفسه. ص : 126.

(24) المرجع نفسه. ص : 127.

(25) المرجع نفسه. ص : 127.

(26) المرجع نفسه. ص : 126.

إن «التبشير» في الطرح «الجنيتي» يعتبر تضيقاً (أو حصراً) لحقل الرؤية Restriction de champ، وهو تضيق لا يشمل - بالضرورة - كلية العمل السردى. بل (قد) ينحصر في حدود المقطع السردى ليس إلا (16).

إن جنيت نفسه لا يخفي أن التمييز بين مختلف التصنيفات الدقيقة التي تنطوي عليها مستويات التضيق في حقل الرؤية أمر غير ميسور، وذلك لما يطبع تداخلاتها الدقيقة من شفافية تجعلها لا تظهر بالوضوح المتوخى. (17) من هنا، فإن مقاربتنا لهذا الجانب ضمن الاستراتيجية النصية لرواية (لعبة النسيان) سوف لن تنه في دقائق «التوصيفات الجنيتية»، وإنما سنكتفي باختبار التحقق النصي في ضوء ما يتلاءم مع آفاق المنهج وليس مع مجموع حيثياته.

3.2- إن الوقوف على النظام الزمني للمحكي يقتضي المقارنة بين نظام تعاقب الوقائع والأحداث في (القصة) بنظام تظهرها في المحكي (18). ومن ثم فإن هذا المستوى هو الذي دفع جنيت إلى اقتراح مفهوم (الاختلالات - أو المفارقات) الزمنية Anachronies حيث التمييز بين الاسترجاعات (19) Analepses والاستباقات Prolepses (20) أو «تمييز الاختلالات الزمنية بالمدى والاتساع. المدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي، واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني. مثال : «قبل عشر سنوات (= المدى) كنت قد بدأت سفراً استغرق عدة شهور (اتساع) (21). على أنه سواء أكان اتجاه زمن المحكي إرجاعياً (فلاش باك) أم استباقياً (استشراف) فإنه يعكس وعي الكتابة الخاص بالزمن. وفي محاولة لتكثيف مستويات «زمن المحكي» يقول جان هرمان Jan Herman : «إن زمن السرد يتعلق بسؤال : ماهي الصيغ Modalites الزمنية التي نقل إلينا عبرها المحكي ؟ هذا السؤال لا يقصد هذه المرة العلاقة بين السرد والحكاية، ولكن بين المحكي والحكاية ويهم الوحدات المكونة للنص : الفصل، الفقرات (...)»

هناك ثلاث صيغ زمنية للمحكي.

(16) المرجع نفسه. ص : 208.

(17) المرجع نفسه. ص : 208.

(18) المرجع نفسه. ص : 78.

(19) المرجع نفسه. ص (ص : 90 - إلى ص : 108).

(20) المرجع نفسه. ص (ص : 105 - إلى ص : 115).

(21) نظرية السرد : (من وجهة النظر إلى التبشير). ترجمة : ناجي مصطفى. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. ص : 214.

استراتيجية اللعب

مقاربة تحليلية لرواية محمد بريدة (لعبة النسيان)

الفصل الأول :

(1) لعبة التبشير :

1.4- يحمل هذا الفصل عنوان (في البدء كانت الأم)، وينقسم تركيب بنائه إلى ثلاث وحدات سردية هي :

الوحدة السردية الأولى	- مشروع بداية أول - مشروع بداية ثان - ثم صارت «البداية» هكذا
الوحدة السردية الثانية	- إضاءة
الوحدة السردية الثالثة	- تعميم

جدول رقم 1

أما محور الفصل بوحداته الثلاث فيتمثل في تقديم (صورة سردية) لشخصية (لاله الغالية) أم الشخصية المحورية في الرواية. وهي موضوع - مبار من طرف ثلاثة فاعلين إخباريين تميز هوية كل واحد منهم عن الآخر.

في المقطع السردى الأول يضطلع بمهمة السرد «مبتر - مجهول»، معرفته كلية (غير مشارك). إنه ناظم «خارجي» يبر على شخصية الأم ويؤطر الفضاء الخارجي موهما بحياده.

بالنسبة للمقطع السردى الثانى (إضاءة) ينهض فيه بوظيفة التبشير «مبتر - جمع» تمثله (جوقة النساء) اللواتى جمعتن بشخصية (لاله الغالية) علاقة «مشاركة» في فضاء الدار الكبيرة (بفاس). فهاهنا (مبتر - جمع) له طابع «شخصي» وملموس، بخلاف المبتر الأول الذى يمكن اعتباره شاهدا «لا شخصيا» ومجردا.

إن «التبشير - الجمع» فاعل داخلي وثابت تحكمه «رؤية مصاحبة» تخضع لتضييق في حقلها يميزها عن الناظم الخارجى بحيث تغدو تبشير ناظم داخلي.

في الرواية بالمراسلات، حيث يمكن أن يسرد حدث واحد من طرف عدة متراسلين»⁽²⁷⁾. أو التواتر المفرد «حيث نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أو) نحكي س مرة ما حدث س مرة، ولا فرق بين الحالتين. فالحكاية أو المحكي يتطابقان، وهذا نموذج شائع»⁽²⁸⁾، بالإضافة إلى التواتر التعددي وفيه نحكي «مرة واحدة ما حدث عدة مرات. وهو صيغة الحديث عن العادات (...)»⁽²⁹⁾.

ج - استراتيجيات التجريب (ميثاق المثاقفة) :

أما بعد،

فليست هذه الآليات الإجرائية المنتقاة من الجهاز المفاهيمي «الجنيتي» بمصباح ديوجين الذي سنحول عليه بالمطلق في استكشاف كل عتمات النص. إنها مجرد أدوات نستعين بها للوقوف على الاستراتيجية النصية لكتابة (لعبة النسيان). وهي استراتيجية لها أسئلتها الخاصة وممكناتها الجمالية التي تنفلت من حدود المنهج المقترح. بهذا المعنى، ستكون وظيفة هذا التقديم المنهجي - النظري العام محصورة في مدار الترشيد. فالقصد من البحث في المستويات الاستراتيجية للنصوص المختارة يتمثل - بالأساس - في موضوعة بعض الإسهامات الروائية بالمغرب في سياق الحداثة الروائية. (عربيا ولم لا، عالميا). وهي موضوعة تتخذ من «ميثاق المثاقفة» منطلقا لها مما يجعل «المنهج» مجرد إجراء وليس هدفا في حد ذاته. من هنا فإن السؤال المطروح هو: إلى أي حد سيكون (اللعب) الذي يراهن عليه التحقق النصي (للعبة النسيان) مستوعبا لبعض التقنيات المسطر عليها في «الشعرية الجديدة»؟

إن الجواب عن هذا السؤال يمر عبر خوض لعبة القراءة. وهي لعبة موازية للعبة الكتابة. ولأن «المنهج» المقترح لا يفي بكل حاجيات الجدل اللعبي بين (الكتابة - القراءة) فلعله من الواجب التنبيه إلى أن أفق (اللغة - الواصفة) سوف لن ينحصر في مدار (الوصف)، بل سينفتح على «سلطة التأويل» كذلك. أما المبرر، فهو انفتاح النص التجريبي على ممكنات جمالية ودلالية تتجاوز «نحو النص» و «تركيبه» إلى التجديد في المستويات «التيمايكية» كذلك !

(27) المرجع نفسه. ص : 128.

(28) المرجع نفسه. ص : 129.

(29) المرجع نفسه. ص : 128.

«الاسترجاعية» لحدث (موت) الأم يشكل موقفا نقديا مضمرا للمكتوب من هذه الصيغة الزمنية. وبهذا يبقى السؤال مفتوحا حول الصيغة الزمنية الأكثر ملاءمة لبداية حكي قصة حياة الأم (القصة المفترضة) : إذ ؛ من أي نقطة في شريط أزمنة الذاكرة يتعين على السرد أن ينطلق ؟

الشيء نفسه يحدث مع (محكي الأفكار) الذي يتم حجزه مع مشروع البداية الثانية :

«يصعب أن نتحدث عن الأم، كل أم تملأ فراغات متعددة. تنتصب شجرة وارفة الظل نلجأ إليها، نعاملها بمنطق مغاير لما نتعامل به مع الآخرين. حتى حين تقسو تظل في أعيننا ذلك الطائر النادر والواحة الظليلة (...)»⁽³¹⁾.

من هنا يكون «التذكر» و «التأمل» غير مستساغين كبداية للرواية. فماذا يبقى - إذن - بعد هذا الحجز المضاعف ؟

لقد استقر قرار «منظم الكتابة» على (الوصف) كبداية فعلية للرواية. وبذلك، يكون قد أجل السرد إلى أن يتم تأطير الفضاء الخارجي «للدائر الكبيرة». ومع الوصف تراجع الوقائع وتتوارى بحيث يعادل إيقاع زمنيها الصفر. وكعدسة كاميرا مثبتة على هندسة الفضاء بدقائق تقاطيعه وعناصر تشكيله المرجعية، تتقدم الكتابة معلنة بداية الرواية خارج مدار أية صيغة زمنية.

ومع ذلك، فقد يبقى السؤال مطروحا : ألا يكون «المكان» كمدخل للكتابة مجرد مازق آخر من مازق «البدايات المتناسلة» ؟

الأ تكون هذه البداية «الفعلية» مجرد بداية «ممكنة» يؤجل منظم الكتابة «حجزها» ؟

على ضوء ما سبق، يكون كل شيء قابلا للنقض والتكسير. إنه الوعي «التنسيبي» الذي تلقح به الكتابة قراءاتها الممكنة منذ البداية. وبهذا يكون السرد وهو يفكر في نفسه قد قدم «إمكانات ثلاثة لمنظوراته وأنماطه (مشروع بداية أول / مشروع بداية ثان/ ثم صارت «البداية» هكذا (...)) وهي توحى بمعضلة الكتابة التي هي محاولة دائمة للاستقلال المتصل : أي بناء هوية التلفظ والملفوظ المنفصلة - المتصلة بمرجعها الواقعي. كذلك فإنها تصرّح بالانفتاح وعدم الاستقرار والتعددية، إذ لا يمكن القول أن

(31) الرواية. ص : 7.

أما المقطع السردى الثالث (تعتيم) فيقدم من خلال (مبثر - سير ذاتي) وهو فاعل ذاتي يفرط في تضيق حقل - الرؤية على الموضوع المبأر (الأم). إنه ذات تبثير براح - في سيرورة السرد - ليتحول إلى موضوع مبأر له. وبهذا الوضع المزدوج فهو ثنائي الهوية : إنه ذات السرد المدركة وموضوعه المدرك في الآن نفسه. فبعد أن قدم (صورة سردية) لشخصية الأم من زاويته، أوقف سيرورة التبثير عليها وتحول إلى ذاته :

«كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني، ولعبة اختزان اللغة الجميلة «المعبرة» تستهويني، والتراكب بين الكلمات والعلامات أخذ طريقه.. فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعية لصفحات من ألف ليلة وليلة صحبة خالي بضاحية «باب الكيسة» (30).

إنها صورة (المبثر - السير ذاتي = الهادي) التي ستتناهى عبر لعبة التبثير على طول المحكي. وواضح من خلال الوضع السردى الثلاثي في هذا الفصل الأول، كيف أن الكتابة تجنح منذ البداية إلى خلخلة التمرکز المعهود في استراتيجية الحكى التقليدي حول السلطة الوهمية للسارد الإله.

لعبة التبثير

المقطع السردى الأول	مبثر - مجهول
المقطع السردى الثانى	مبثر - جمع
المقطع السردى الثالث	مبثر - سير ذاتي

جدول رقم 2

(2) السرد المؤجل أو مآزق البداية :

1.5- في بداية النص يقترح «منظم الكتابة»، «مشاريع بدايات ممكنة» قبل أن يراهن على بداية «فعلية» تعطي الانطلاقة «الحقيقية» لسيرورة المحكى. وهي اقتراحات تضع مسألة البداية (بداية فعل الحكى) موضع مساءلة منذ الخطوة الأولى لتشكيل نسيج النص. فلماذا تم «حجز» البدايتين الأولى والثانية؟ وبأية دلالة فنية يمكن أن نفهم المراهنة على المشروع الثالث؟. على سبيل التآويل، يمكن التقاط سؤال الصيغة Modalité الزمنية كمضمر نقدي تفكر فيه الرواية منذ سطورها الأولى. فحجز البداية

(30) محمد برادة : (لعبة النسيان)، دار الأمان، الرباط. (1987) ص : 14 - 15.

موضوع التفكيك وتجريب التقنيات والممكنات الجمالية. ومن خلال هذه «الفقرة التلخيصية» يمكن الوقوف على هذه الخلفية الفنية :

«(...) حين توفي زوج لالة الغالية، ترك لها بنتاً في العاشرة وطفلين أحدهما في الرابعة، والأصغر في الثانية من عمره. ماتركه من متاع قليل يدر عليها ماتعول به الأولاد، وأخوها «الطيب» ينوب عنها في قبض كراء البيت والدكان. الآن، الولدان ينهبان إلى مدرسة حرة، والبنت لم تتعلم سوى الطبخ والنفخ، والطرز، والحشمة والأدب. أخوها، الطيب، عاقر، توفيت زوجته منذ سنة، وتزوج للمرة الثانية من فاختة. تحب لالة الغالية أخاها «سيد الطيب» كما تدعوه، كثيراً، ولذلك قررت أن تترك له الهادي ليربيه ويستأنس به. نصحتها ناس جواد بأن تزوج بنتها «نجية» لشاب سوسي يعمل نادلاً بأحد مقاهي الرباط. وهي تريد الستر لابنتها وتعلق كل الأمل على ولديها، فلم تجد مناصاً من أن ترحل إلى الرباط صحبة ابنها الطايح لتسهر على ابنتها وتساعدتها في تدبير شؤون البيت» (37).

إن «زمن الخطاب» في هذه الفقرة أقصر بكثير من «زمن الوقائع» الذي يمتد عبر مسافات زمنية متباعدة تستغرق سنوات [بين موت زوج لالة الغالية وموت زوجة الخال، بين زواج الخال وزواج بنت لالة الغالية ورحيل هذه الأخيرة مع ابنتها إلى الرباط (...)] وبهذا ينهض «التلخيص» بوظيفة الإسراع في وتيرة زمن السرد، وذلك في أعقاب «المشهد» الذي كانت له وظيفة الإبطاء. وبين الإبطاء والإسراع يكون اللعب قد أخذ مجراه عبر سيرورة جدلية ستراهن على استبدال الصيغ الزمنية في مختلف مستويات التشكل النصي.

3.5- مع المقطع السردي (إضاءة) يتفاعل الاسترجاع مع أسلوب السرد المباشر. أما المقطع الأخير الذي يحمل عنوان (تعتيم) فينحو منحى المحكي السيكولوجي Psycho-Recit ضمن محكي الأفكار، وهو محكي «يقوم به السارد، لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام. إنه يكشف عما تشعر به لشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها. إنها التقنية الأساسية «لاستكشاف الروح» (38). في هذا السياق يقول (المبشر السير - ذاتي) :

(37) الرواية، ص : 11.

(38) (نظرة السرد). مرجع سابق، ص : 108.

مشاريع البداية ينسخ بعضها بعضا نسخا مطلقا، ولكن ثمة تراكم وتجاوز بينها. يجعلها مندمجة في بنية النص التركيبية والدلالية، اندماجا يعبر عن وعي الكتابة بقدر ما يحدد مستوى من مستويات المكتوب. والواقع أن التشكيل التركيبي للبداية ماهر ولا مؤثر على اختلاف الخطاب الروائي في «لعبة النسيان» وتمهيد لاستقبال تعدد سؤال الكتابة وتحوله في إطار ذلك الاختلاف» (32).

2.5- بعد التأطير الوصفي لهندسة فضاء (الدار الكبيرة) من طرف الناظم الخارجي (المبشر - المجهول) الموهم بحياده وموضوعيته، يشرع (محكي الأحداث) في نسج اقتصاد سردي تخترقه قرائن تؤشر على استخفاء ميسم الذاتية في خلايا السرد. هكذا تنقلت التلغظات التالية :

أ- في هذه الدار أشياء كثيرة، لكن أهم ما فيها الأم (33).

ب- من جديد تبدو الدار وكأنها لا تمتلئ إلا بالأم لآلة الغالية (34).

ج- هذه الدار، بدون لآلة الغالية، ستفقد نكهتها (35).

إن التبئير في هذا المستوى يعكس «ذاتية» مضمرة تختفي لتظهر على مسافات متباعدة من طولية السرد مكسرة بذلك الإيهام بحيادية التضييق في حقل الرؤية. وهي مراوحة يعضدها (العرض المشهدي) الذي يشخص جلسة شاي الحادية عشرة (36)، حيث تقنية المشهد تستبدل إيقاع السرعة السردية المتباطئ بإيقاع متسارع لا تتساوى فيه مدة زمن الخطاب مع مدة زمن الوقائع. إنه «التلخيص» الذي ينقض كل تساوي بين زمن الخطاب وزمن الوقائع ليتم - فجأة - حشد عدد وافر من المعلومات والوقائع حول شخصية الأم، تكثف ما يمكن اعتباره «مجموع المادة الخام» التي سيشغل عليها الخطاب الروائي لاحقا، وفق تقنيات متنوعة يتصدرها التواتر - التكراري خاصة.

إن هذا الاحتشاد لأهم عناصر «مادة التأليف» منذ المقطع السردى الأول، ينم عن الأهمية الثانوية التي تحتلها (القصة) في استراتيجية هذا النص بإزاء (الخطاب) الروائي

(32) الصديق بوعلام : (تنويعات حول لعبة النسيان). مجلة فصول. المجلد الثامن. العدد (3-4). ديسمبر 1989. ص : 165.

(33) الرواية. ص : 8

(34) الرواية. ص : 11

(35) الرواية. ص : 11

(36) الرواية. ص : 9 - 10.

الفصل الثاني :

1.6- ينقسم التركيب البنائي لهذا الفصل إلى أربع وحدات سردية. الأولى، غفل من العنوان، والوحدات السردية الأخرى لها عناوين فرعية هي :

2- إضاءة

3- تعميم

4- قال راوي الرواة.

أما مادة هذا الفصل السردية فتتمثل في محكي حياة شخصية (سيد الطيب) الذي يتخذُ الفصل اسمه عنواناً له. إنه (موضوع - مبرار) في الوحدات السردية الثلاث (الأولى)، ويخضع للعبة التبئير نفسها التي تم تقديم شخصية الأم عبرها. فهناك (مبئر - مجهول) و (مبئر - جمع) و (مبئر - سير ذاتي)، وهي محافل سردية تتناوب تقديم (صورة سردية) لشخصية (سي ابراهيم) وفق إواليته التغير والتعدد. أما جديد هذا الفصل فيتمثل - أساساً - في الوحدة السردية الرابعة (قال راوي الرواة). فمع هذه الوحدة يضطلع بمهمة التبئير ناظم جديد يمكن أن نصطلح على تسميته بـ (المبئر - الأعلى)، وهو فاعل إخباري تنتقل معه سيروية التشكل السردية إلى مستوى جديد من التراكب واللعب. إنه ينقل السرد من طور السرية والخفاء إلى طور العلنية والظهور، أي من مستويات التماهي والشفافية إلى مستويات الكثافة والتباعد، فكيف ذلك ؟

(3) ازدواجية المسار السردية :

2.6- يقول راوي الرواة : «الذين حدثوكم عن سيد الطيب عرفوه في فترات طالت أو قصرت. وهم يحاولون أن يستعيدوا ذكريات وملاحم وأقوالاً مشتركة معه. يفعلون ذلك بهاجس فهم شخصيته» قد لا تكون كلمة «فهم» هي المقصود لأننا، في النهاية لا نفهم من نعيشهم، وبالأخص لانفهم من نحبهم. إنما نكون عنهم صورة تتناسل وتمايز عبر التلوينات التي تضيفها الذاكرة كلما تباعدت مسافة اللقاء بهم.

وكما يبدو لي، ولأنني عرفتُ الذين حدثونا عن سيد الطيب (...) (40)

إن كشف منظّم «لعبة التبئير» عن وجهه في هذه المرحلة من تكون النص الروائي، وتعبقه على «أقنعة السرد» التي نهضت بمهمة التبئير - على الأم والخال - لهو لحظة مسألة أساسية تغدو معها سيروية الحكي بداية أخرى مغايرة تنقض كل ماتم الإيهام بنمساكه. إنه نقض فني وتقويض جمالي يعود بالسرد إلى نقطة الصفر ليضع كل ما تمت المراهنة عليه من عناصر تشكيلية موضع تأزيم.

(40) الرواية، ص : 29 - 30.

- «أقول الآن : الأم، كالموت، وعلى عكس الأب، لا يفكر فيها إلا من خلال الافتقاد.

لكنني أحسك حاضرة ومكتسحة. تلازمي مشاهد الذكريات، وأقطع حواراً معاً لأبداءً من جديد، ثم تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالاً لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر (...)» (39).

إن أساس علاقة المبرر بالموضوع - المبرار (الأم) تقوم على التناغم، الأمر الذي يجعل (الذات - المدركة) تستسلم للذوبان في (الذات المدركة) لما يربطها بها من ألفة عميقة. وهذا ما سيميز تبثير (المبرر - السير ذاتي) عن تبثير (المبرر - المجهول) و (المبرر - الجمع).

4.5- لقد اضطلعت سيرورة التبثير في هذا الفصل بتسيب «المنظور السردى» الذي به يتم تقديم (الصورة السردية) للشخصية المبرار لها، فخرقت بذلك المعيار الجمالي التقليدي الذي يكرس (أحادية المنظور السردى) : فالتضييق في حقل الرؤية قد اعتمد تقنية التناوب، حيث الانتقال من فاعل إخباري إلى آخر، وهو انتقال سيتبع عنه تواتر تكراري حول المادة السردية، غير أنه من الوجهة «التأزيمية» سيكرس تغيراً وتعددية في نظام التبثير، سترتب عنه نبذ للحكي التسلسلي وما يقترن به من خطية أو تعاقب.

فبين الوصف والمشهد والتلخيص، وبين الاسترجاع والتواتر التكراري، وبين الحوار وأسلوب السرد المباشر، تكون (لعبة النسيان) قد دشنت لفصولها المولية أفقا لعباً Ludique هو أفق الكتابة التركيبية Synthétique نفسه.

الفصل الثالث :

1.7- يتكون التركيب البنائي لهذا الفصل الذي يحمل عنوانا (ما قبل تاريخنا) من وحدتين سرديتين : الأولى غفل من العنوان، والثانية تحمل عنوان (تعتيم). في الوحدة الأولى، ينهض بالتبشير مبثر كلي المعرفة، مجرد ولا شخصي. إنه «ناظم خارجي» يطابق في هويته (المبثر - المجهول) الذي اضطلع بمهمة الحكيم في الفصلين السابقين.

أما موضوع التبشير في هذا الفصل فيتمثل في شخصية (الهادي) : الشخصية المحورية في النص والخلفية الحكائية للمبثر السير - ذاتي. وإذا كان هذا الأخير هو من ينهض بمهمة التبشير على شخصية الهادي في الوحدة السردية الثانية (تعتيم)، فإن هذا (التباعد) بين مستويات القصة (الشخصية) والخطاب (التبشير) وفق مبدأ التناوب في المواقع والوظائف يكرس لعبا تركيبيا بين ذات السرد وموضوعه في الآن نفسه بحيث يجعل من مسألة التطابق ملتقى تدمير منظم تنخرط معه الذات في لعبة مرايا لا نهائية. فهي الوجه وهي القناع، وهي ذات التبشير وموضوعه، لكن المسافات - في الوقت نفسه - تمنع من الخلط بين ما هو من مظاهر (الخطاب) وما هو من مظاهر (القصة). [الهادي ≠ المبثر السير - ذاتي].

4) بين التقاطب Polarité والتعكير La mise en abyme

2.7- في هذا الفصل - وبصفة خاصة مع المقطع السردى الأول - يمكن الوقوف على مبدئين منظمين للبناء التركيبي، هما : مبدأ التقاطب ومبدأ التعكير⁽⁴³⁾. ويتجلى العنصر التشكيلي الأول من خلال التوازي أو التقابل بين فضاءين مؤطرين لمتذكر السرد : (فضاء العتاقة والطفولة الأولى (مدينة فاس)، وفضاء النضج المبكر (المدينة الشاطئية «الرباط»)). وعبر تقاطب هذين الفضاءين تتوزع محكيات صغرى وتشعب. إنها محكيات تنتسج عبر الاستذكار المراوح بين البعد الذاتي (الخاص بشخصية الهادي) والبعد الموضوعي (العام الذي يشمل المرجعي (التاريخي والواقعي)). وعبر

(43) يترجم هذا المصطلح لدى البعض بـ «الانشطار المرآوي» (اليوري) ولدى البعض الآخر بـ «التعكير» (رشيد بنحدو). وقد كان فيكتور هيجو أول من تنبه إليه، وبعده أندري جيد وآخرون. وقد ذكر هيجو في تعريف هذه التقنية التي لاحظها في مسرح شكسبير، مايلي : «... إنه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة، فإلى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي - هناك عاصفة في كأس الماء...» راجع ريكاردو.

إن هذه البداية الجديدة تضيف على مسار السرد طابع الازدواج والتوازي : ازدواج على صعيد تمفصل «الخطاب السردى» إلى خطاب منتج حول مادة التأليف، وخطاب «ميتا - روائى» منتج حول ذلك الخطاب نفسه. وتواز على مستوى محاثة الوعي النقدي للوعي الفنى ضمن تكون المعمار الروائى. يقول راوى الرواة :

«(...) ولأننى عرفت الذين حدثونا عن سيد الطيب (...)» وهو اقتحام للعبة التبشير وكشف لموقع جديد مُتسام عن (طاقم التبشير) الذى تواتر تبثيره على شخصيتى (الأم والخال). إنها سلطة معرفية عليا وشمالة تعلن عن نفسها كوعي نقدي مضاعف لإنتاجية المحكى. فهى تُراقب وتعيد تنظيم ما أنجز من حكى كما أن الرواية بعد ظهورها غيرها قبل ذلك الظهور. يقول أحد النقاد : «إننا نعرف أصوات الرواة قبل أن نتعرف صوت راويهم أو «رئيس جوقتهم» المنسق لإيقاعات هذه «الأوركسترا» وأصواتها، غير أن القارئ - قبل الاستماع إلى صوت راوى الرواة - لا يشعر بحاجة إلى تجسد الصوت الكامن وراء أصوات الرواة الذين يقدمون إليه موادهم السردية، في حين تغدو هذه الحاجة ملحة حالما تبدأ سيطرة راوى الرواة فى الظهور» (41).

إن هذا البعد النقدي فى الكتابة ينضاف إلى سؤال الذات الذى شكل محورا من محاور إنتاجية الخطاب الروائى، وبهذا تتراكم مستويات هذه الاستراتيجية النصية ويزداد مأزق هويتها التجنيسية التباسا. خاصة مع التّسّف الكلى لأى وهم مفترض حول تطابق (المؤلف - السارد - الشخصية الرئيسية)، وهذا ما يمكن استخلاصه من النص التالى :

«استشعر أن بين الهادى والكاتب أشياء كثيرة يمكن أن أعيد سردها وأن أرتبها على لسان الرواة لأطيل جلسة استحضار ما أظنه باقيا فى أعماقهما، لكن بدون أن يتحول الموت من طقس إلى حقيقة. مادام الهادى يخرج من اللعبة ليذكرنا بالحقيقة التى تهّد ما سردناه مواربة، فإنه يعوضُ حكينا بصمت الموت» (42).

فمن خلال تباعد المحافل السردية (الهادى - الكاتب - راوى الرواة (...)) الخ. لم يبق أمام مقياس «فيليب لوجون» أى مجال لإدراج هذا النص ضمن خانة السيرة الذاتية. غير أن هذا التمرد على جنس السيرة لايعنى بأية حال أن الرواية لاتراهن على سؤال الذات.

(41) الصديق بوعلام. مرجع سابق. ص : 167.

(42) الرواية. ص : 31.

كل خاصيات القلب التقليدي، إلى المراهنة على مؤشرات تفتح هوامش (للخارج - نصي) كي يوهم بتطابق التخيلي مع الواقع الموضوعي ! ويتعلق الأمر بالقرائن التالية :
- في بداية الخمسينات (...) (44).

- (...) لكن ذلك الصباح، صباح يوم جمعة غالباً، من شهر غشت 1953 (45).

- (...) عاد الهادي، في فاتح أكتوبر إلى مدرسته (46).

إنها «اختلالات زمنية» تطرح مسألة المدى والاتساع. غير أنها وبتساوق مع قرائن مكانية أخرى مثل :

- ملعب الساكّما (47).

- المعهد الإسلامي بزقاق البغل (48).

- فسحة «درب الغربية» أو في زقاق «تحت الحمام» (49) إلخ.

تتصافر لتنهض بتشغيل (الوظيفة المرجعية) ضمن نسيج المحكي. وهو اشتغال يؤسس (المادة القصصية) على (التاريخ) و (الواقع) كمعيش قابل للانعكاس نصياً والتفاعل مع تخيل الروائي. إنه جدل الإيهام بنبد (الوهم المرجعي) ونقض لذلك الإيهام نفسه عبر إيهام مضاد بـ «واقعية» النص الروائي و «محاكاته» الأمانة للمرجع الموضوعي. يقول «المبشر» :

«لكن ذلك الصباح، صباح يوم جمعة غالباً، من شهر غشت 1953، غير إيقاع حياة لطابع والهادي، وطرّد بقايا الطفولة ووساوس المراهقة لينقلهما إلى جدية عالم الكبار وهمومه. كانت قد مرت بضعة أسابيع على نفي الملك إلى جزيرة كورسيكا، وقادة الحركة الوطنية في السجون، والتوتر في أوجه : لحظة المواجهة التي انتظرها الجميع (...) كأن مدينة الرباط، آنذاك، خلية نحل مشدودة الأوصال إلى مركز تحريك موجه للحركات والسكنات» (50).

44. الرواية. ص : 42.

45. الرواية. ص : 43.

46. الرواية. ص : 44.

47. الرواية. ص : 38.

48. الرواية. ص : 39.

49. الرواية. ص : 40.

50. الرواية. ص : 43.

جدول الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الشخصي والتاريخي، تستقطب إجابة «الاسترجاع» متنا متوالداً من المحكيات الصغرى تندرج في سياق تداع انشطاري. إنها قصص صغرى يتفرع بعضها عن البعض الآخر، وهي تأثيث حكاياتي يمسرح مذكر الشخصية المحورية (الهادي) خارج مدارات النهج التقليدي في الكتابة الروائية.

إن مركز الجذب بالنسبة لهذه المحكيات المتشظية هو الموضوع -المبار (الهادي)، ومن أجل تبين (صورته السردية) يتشعب رحم الكتابة وتنفس بياضاتها لتخللها التعليقات والاستطرادات والاستيهامات. فعبر جدلية الاتصال والانفصال - هذه - تتساق خلايا المحكي مأخوذة في شرك اللعب. وفيما يلي جدول تمثيلي يشخص بعض تجليات هذا النسيج الفني :

الصفحة	المحكيات الصغرى - (مبدأ التقعير) -	الفضاء - (مبدأ التقاطب) -
ص : 36	حمان الكبران	فاس (فضاء العتاقة)
ص : 36 - 37	بنت الفقيه	
ص : 37	اللعب بكرة الشراويط	
ص : 38 - 40	البنت المثلثة	
ص : 40	الندب فوق الحاجب	
ص : 41	المسيد والعصيان	
ص : 45	الضحك في المسجد	
ص : 42	الشغل مع اليهودي	الرباط (فضاء النضج المبكر)
ص : 43	المظاهرة	
ص : 44	الطالب الأعرج	
ص : 44	الملك في القمر	

جدول رقم 3

(5) جدلية الإيهام ونقضه:

3.7- بينما تجنح استراتيجية اللعب في هذا النص إلى نبذ (الوهم المرجعي)، تنهض قرائن زمنية ومكانية (مرجعية) لتنفذ هذا المنحى. فمن الإيهام بتصفية الحساب مع

الطبيب) وزوجته (حبيبة الهادي) !. إن الموت في هذا النص يشكل فعلا سرديا أصليا ونموذجيا يسكن ذاكرة الكتابة باعتباره مبدأ للفقدان ينظم سيرورة التذكر ويتحكم في ترتيب أزمنة السرد. يقول أحد النقاد : «لعبة النسان» نص مسكون بتيمة الموت، فأول جملة فيه تتعلق بموت الأم : «منذ الآن لن أراها...». لهذه المسألة أثر خاص في عملية تنامي النص، فالموت وكأنما اكتسى خاصية العدوى في حيز الرواية، يطال شخصا عديدا» (52).

وعبر الموت ومن خلاله تحتفي الكتابة بالإيروسى Érotique وفق تقنية السرد المتداخل (53)، فمن الماضي القريب (لقاء الهادي بالمرأة الأجنبية والذهاب من المكتبة إلى البيت) إلى استحضار (صور الطفولة) بما هي ماض بعيد، تنتقل أزمنة الكتابة من حاضر السرد إلى ماضيه القريب، فالبعيد فالقريب الممتد في الحاضر. وهو اشتغال ينظمه الفقدان ويتداخل عبره (السرد اللاحق) بـ (السرد المزامن) لينهض (محكي الكلام) له (السرد المتداخل) منحى. إنه - من جهة أخرى - (خطاب الرغبة) ونواة لذاكرة الجسد في كتابة تتطلع إلى التحرر من رقابة المحظورات :

«عندما نزع ثيابها أحسستني، فجأة، كأنني الطفل الذي كنته عند عتبة الغرفة متطلعا إلى بياض الجسد المسجي. أنظر إليها بذهول كأن غشاوة انتصبت بيننا. كأن الاشتعال همد. وعشيق تلك الليلة البيضاء لا تفهم شيئا مما باغتني. تسأل. تمرر يدها على جبيني. تلتصق شففتيها بصدغي منحدره نحو تجويفة الكتف، نحو حلمة الصدر، وجسدي متجمد غارق في النهيج كأنه مصعد تعطل بين الطوابق. كنت أحس بلسعات بياضها سياتا تحملني إلى عالم آخر. الموت أبيض. الموت لا لون له (...)» (54). إنه (سرد متداخل) تشتغل فيه الذاكرة والرغبة والفقدان. إن الهادي «يعتبر أن المشهد الأول الرئيسي الذي علق بذاكرته هو اندفاعه (رغبته) نحو الجسد العاري لزوجته خاله (الأم - البديل)، إلا أن يداً تختطفه (قانون المنع)، كيلا (كذا) يرمس الجسد الميت. ارتباط الإيروسية بالموت، بالحداد، يجعل السوداوية والرغبة يخيمان على علاقته بالجنس الآخر» (55).

(52) أنور المرتجي. مرجع سابق.

(53) السرد المتداخل عند جنيت هو مزيج من السرد اللاحق (الذي تروى فيه الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما) والسرد المزامن (وهو الذي يتم متزامنا مع الحكاية) - (نظرية = السر) - ترجمة ناجي مصطفى. ص : 123.

(54) الرواية. ص : 46 - 47.

(55) أنور المرتجي. مرجع سابق. ص : 3 - 4.

- «(...)» لكن أثر هذه المدرسة كان يتعدى مجال اللعب وصداقة التلاميذ إلى نبيه
حس وطني خاص، لأن مديرها كان منضوياً في الحركة الوطنية، و «الزعيم» هو الذي
أوعز له أن يحولها من كُتّاب إلى مدرسة. وفي نهاية السنة، تقام حفلة أناشيد وخط
وتمثيلات، يحضرها الزعيم الوطني بوجهه المدور، وعينيه الخضراوين ورزته البيضاء،
فتعلو الهتافات والزغاريد، ويرفع هو يده راسماً علامة النصر» (51).

إن الطابع الإحالي للكتابة هنا يستثمر علامة (الزعيم) علال الفاسي كرمز تاريخي له
حمولة إيحائية، وبدون أن يتم تعيينه فكل المؤشرات تدل عليه : (الوجه المدور -
العينان الخضراوان - الرزة البيضاء) وبهذا الاسترجاع يتم تكريس الإيهام بتطابق
«المرجع النصي» مع «المرجع الخارج - نصي» : أي التاريخ الموضوعي كعيش
حافل بالرموز والتعيينات والعلامات مع المتخيل الروائي. لقد دأبت (لعبة النسيان) منذ
صفحاتها الأولى على اللعب عبر إجراءات فنية متنوعة، ومن ذلك، هذا الجدل
المتحقق عبر سيرورة الهدم والبناء : هدم «الوهم المرجعي» وبناءه، ثم تكسيه من
جديد فبناؤه، فتكسيه (...) الخ. وهي سيرورة جدلية تكرر تراكم مستويات
الاقتصاد السردي. إن جدل الخاص والعام، المتذكر الشخصي ومتذكر الوطن
والتاريخ التخيلي والواقعي (...) فهي تمظهرات الوظيفة الفنية لمبدأ اللعب باعتباره
منظماً مركزياً لمسارات الكتابة. وهو سياق للهدم المنهجي يؤسسه استبدال
الأقنعة والإجراءات والمستويات. فهل يكون المدخل إلى متخيل الرواية ينهض - بهذا
المعنى - على جدل المتذكر والمعيش ؟ أليس التداخل والتضاد ومنطق المفارقة هو ما
يشكل تأنيث (التجريب) كاستراتيجية نصية ؟

(6) السرد المتداخل :

4.7- مع الوحدة السردية (تعتيم) من الفصل الثالث يستعيد الوضع السردى
ازدواجيته، بحيث يمتلك (المبشر السير - ذاتي) هوية ثنائية تتمثل في كونه ذاتاً مدركة
وموضوعاً مدركاً في الآن نفسه. أما التيمات التي يؤخذ «صوت» هذا المبشر في شركها
الدلالي فهي تيمتا (الموت) و (الجنس).

لقد شكل «الموت» في رواية (لعبة النسيان) موقعا «للفقدان» باعتباره منطلقاً
للكتابة والتذكر. فمنذ (مشروع البداية الأول) تم اقتراحه كحدث مركزي في (الصورة
السردية) المفترضة لشخصية الأم، وتواترت هذه الموضوعة مع موت الخال (سيد

(51) الرواية. ص : 38.

الفصل الرابع :

(7) التبئير الدائري المتعدد :

1.8- عنوان هذا الفصل هو (ثم يكبر العالم في أعيننا)، أما بناؤه فينقسم إلى تسع وحدات سردية تحمل عناوين فرعية هي :

أ- يقول راوي الرواة.

ب- سي إبراهيم يتكلم.

ج- تعقيم.

د- لالة نجية : أم ثانية (إضاءة).

هـ- تعقيم.

و- الطابع في حومة الكبار.

ز- تعقيم.

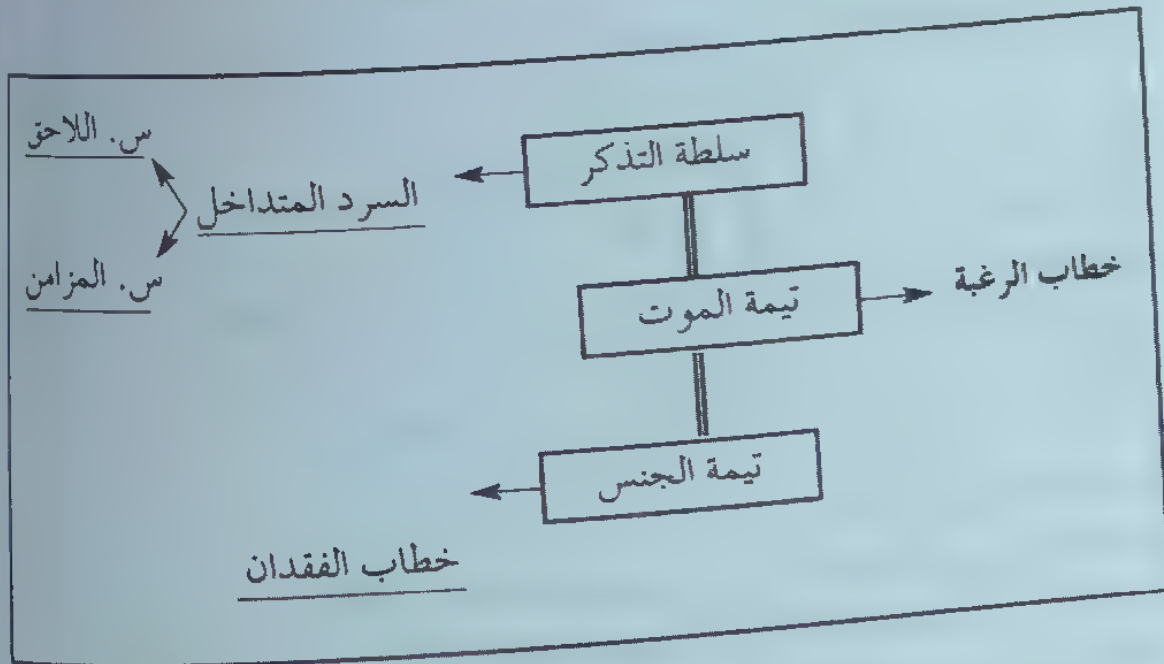
ح- يقول راوي الرواة.

ط- بلاغ بدون مناسبة - مضيع يصف مسابقة الجمال - عين تافرانت بدبدو تحتكر من طرف من لاحق لهم فيها. إنها بنية «شذرية» يؤسسها التقطع، ومعها ترقى لعبة التبئير إلى ذروة التراكم واللعب. فهذا الفصل يشكل نموذجا متكاملا لتناوب وتغير وتعدد المبشرين والمبار لهم. ومرجع ذلك إلى كثرة عدد الشخصيات الثانوية التي يتم تقديم صور سردية عنها. فهناك : (سي إبراهيم - ولالة نجية - والطابع - والهادي نفسه ! - والكاتب وراوي الرواة) كلها شخصيات سيتم التبئير عليها ضمن سيرورة دائرية مغلقة، تفتح مع المقطع (أ) = (يقول راوي الرواة) لتكتمل دورتها مع المقطع (ن) الذي يحمل العنوان نفسه.

وبمقياس كمي - إحصائي يمكن ملاحظة هيمنة (المبئر - السير - ذاتي) على مدى السرد، حيث ينهض بـ «التبئير» عبر ثلاث وحدات سردية تحمل جميعها عنوان (تعقيم). وهي هيمنة تؤهله - أي المبئر - السير ذاتي - للتبئير على كل الشخصيات المشخصة : (سي إبراهيم = الخال / لالة نجية = الأخت / الطابع = الأخ). بل إنه يبئر على ذاته - كذلك - في معرض حديثه عن علاقة الهادي بالطابع، هذا إذا افترضنا أن مكونات (الخطاب) لا تنفصل عن مكونات (القصة) !!

وللقوف على مستويات اللعب في هذا الفصل النموذجي - بقصد تشخيص مظهرات التناوب والتغير والتعدد - يمكن الاستعانة بهذا الجدول الترسيمي الذي

«لكن الأيام أنبأتني أن كل علاقة عميقة لن تبدأ إلا إذا أفلتت من لعبة النول التي تظمس أمام عيني الظلال والمرايا الأخرى. ثنائية أبيض / أسود، مثل كل الثنائيات. تسلبني مسرة التوحد، مسرة اكتشاف الأصقاع الأخرى. لكن من منا يعيش بدور ثنائيات حافزة (...)» (56) إنه محكي أفكار «ينتسج حول نواة أساسية هي رغبة الهادي، التي نجد أن موضوعها هو الأم. يجب أن نلاحظ أن هاته الرغبة مقترنة لدى الهادي بالرهبة، وهنا تمارس الأم خصاء للهادي، هكذا تنقسم النساء عنده إلى سود وبيض البيض اللواتي لا يستشعر أمام عريهن إلا الرهبة، ما دام لونهن هو لون جدة زوجة الحال (الأم - البديل) (57)». وبهذا يكون هذا الفصل قد أرهص لبدايات مكونات إيحائية ودلالية ستعضد سيرورة اللعب، وهي جميعا أساسيات جمالية تستهدف الانفتاح على مستويات نحوية وتركيبية ودلالية، تؤهل (النص التجريبي) لامتلاك أسئلته الفنية الخاصة، وآفاقه الفلسفية العميقة.



جدول رقم : 4

(56) الرواية. ص : 47.

(57) أنور المرتجي. مرجع سابق. ص : 3-4.

8) الوظائف (التوجيهية - التواصلية - الإيديولوجية - الأطروحية) :

2.8- يقول راوي الرواة :

«أحس أن قانون اللعبة الذي اتبعته لحد الآن، لم يعد يقنعني أنا راوي الرواة القابع في الركن المعتم، الماسك بخيوط السرد، الناقل لها من راوٍ لآخر. شيء ما يدفع إلى التدخل. أحاول أن أبرره بأن كثرة الرواة قد تضل القارئ وتلقي به إلى متاهة يفقد معها رأس الخيط. لكن، هل هناك خيط ممتد حقا وسط هذه التذكريات والمشاهدات التي أنيط بي أن أوجه دفة سردها وتوزيعها على الرواة الذين جعلوا رهن إشارتي؟» (58).

إن هذا المدخل الافتتاحي الذي يميز الفصل الرابع من الرواية يستأنف ما سبق وأن اصطللنا على تسميته بـ (الميتا - روائي). حيث الخطاب الروائي نفسه موضوع «تخليب» مضاعف. وأولى القضايا الفنية التي يثيرها المقطع السردى الأول تتمثل في صيغة طرحه لمفهوم «الصراع» باعتباره مكونا من مكونات الرواية التقليدية عامة. فهو هنا لا يرتبط بصراع بين الشخصيات الروائية بحيث يسهم في نمو حبكة مفترضة للنص في أفق انفراج العقدة (...)، بل هو صراع من نوع خاص، يمكن أن نعتبره صياغة تازيمية لسيروية الرواية وإعادة نظر - في الوقت نفسه - في مفهوم الصراع كمكون روائي. يقول عبد القادر الشاوي : «ابتداء من صفحة 53 (ياخذ) طابع الصراع المفتوح بين كاتب (مؤلف) مفترض، وبين راوٍ مباشر (لموس) يريد أن يتولى دوره كاملا في «توجيه دفة السرد». وقد يكون ذلك هو المظهر الخارجي البارز في النص، على اعتبار أنه يركز التقاطب المعهود في العملية الإبداعية، بين الكاتب (المنظم) و (الفاعل) (المنسق). بيد أن استبطان تجليات هذا الصراع، في مختلف مستويات النص، يجعلنا نقف، في حقيقة الأمر، على أبعاد أخرى ضمنية. وهو ما يعني أن الصراع بين الكاتب والراوي (راوي الرواة) ليس تقاطبيا بل متعددًا» (59).

إن هذا التصور الجديد لمفهوم (الصراع) في مستوى الخطاب الروائي يخرج بالسرد مرة أخرى من مستوى الشفافية والسرية إلى مستوى الكثافة والعننية. وهو في خرقه هذا للعبة الإيهام السردية يدرج في سياق تنامي النص عدة وظائف ثانوية يمكن الوقوف على بعض مؤشراتهما فيما يلي :

أ- وظيفة التوجيه : وفيها يعلق السارد (راوي الرواة) على تنظيم وتحديد اقتصاد

(38) الرواية، ص : 53.

(59) عبد القادر الشاوي : (لعنة السرد)، م.ج. الاتحاد الاشتراكي. العدد : 168. 23 فبراير 1987. ص : 4-5.

يعكس الهندسة التركيبية لكتابة تتخذ من «التخطيط الذهني» - إذا جاز التعبير - مدخلا لـ «تجربيتها» الواعية بطرائق لعبها :

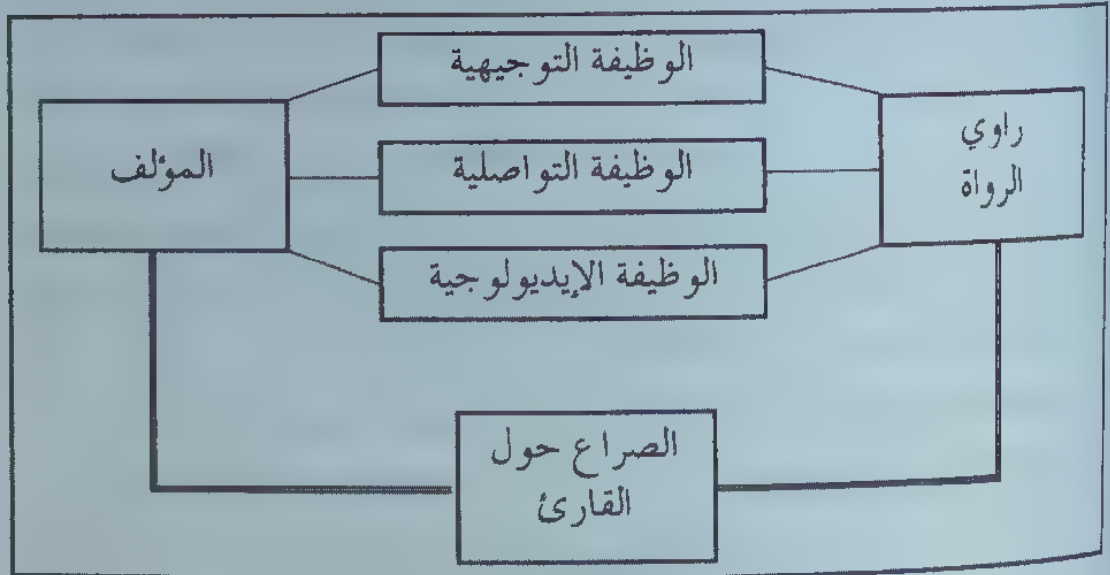
المقطع السردي	(ص)	ذات التبشير أو المبشر - المفترض	الموضوع - المبدأ
1 يقول راوي الرواة	57 - 53	مبشر - أعلى	المؤلف - راوي الرواة - القارئ
2 سي إبراهيم يتكلم	64 - 57	سي إبراهيم	سي إبراهيم
3 تعقيم	69 - 64	مبشر - سير ذاتي	سي إبراهيم
4 لالة نجية : أم ثانية (إضاءة)	71 - 69	كنزة (مبشر - مصاحب)	لالة نجية
5 تعقيم	76 - 71	مبشر - سير ذاتي	لالة نجية
6 الطابع في حومة الكبار	82 - 76	الطابع	الطابع
7 تعقيم	88 - 82	مبشر - سير ذاتي	الطابع - الهادي
8 يقول راوي الرواة	89 - 88	مبشر - أعلى	المؤلف - القارئ - رواي الرواة
9 - بلاغ بدون مناسبة. - مديع يصف مسابقة الجمال. - عين تافرانت بدبدو تحتكر من طرف من لاحق لهم فيها.			

جدول رقم 5

إن حضور الذات في هذه الاستراتيجية النصية يشكل محورا أساسيا من محاور مرتكزاتها، وهو حضور غير مباشر، ولكنه طاع ويحظى بتحقيق نصي وافر - كميا - وبهذا المعنى، فإن التفتن في صوغ أسئلة الذات قد بلور مناورات جمالية جعلت من الطابع السير ذاتي، يختفي خلف إمكانات الروائي وهي جدلية خفاء وتجل تضفي على سيرورة التكون النصي ميسما خاصا منطلقه التباعد وأفق التراكب.

راوي الرواية (...) (66) إنه حكم يصدره (المبشر - الأعلى) حول الطرق التي أنجز بها المبشرون سردهم، ومن خلال هذا الحكم يفصح عن معرفته العامة التي تفوق معرفة كل عناصر طاقم التبشير. إن هذا الوضع المعرفي هو مايؤهله لإعادة تفسير الوقائع المروية وتأويلها وتعرية مصموتها. ومن هنا تداخل الوظائفيتين : التوجيهية والإيديولوجية والحرص على الانسجام والتوافق مع أفق انتظار (القارئ - النصي).

إن هذه الوظائف الثانوية تتبلور في سياق الصوغ الجديد لمفهوم الصراع كمكون من مكونات استراتيجية الخرق التي ينفجها هذا النص، وهو صراع بني «انطلاقاً من سجل كلامي استخدمه راوي الرواية لخلق التعارض بين متطلبات الكتابة ومقتضيات السرد، أو بينه كوظيفة حكائية لها دور حاسم في النص، وبين سلطة لغوية يمتلكها كاتب مفترض وبها ينظم معمار النص كدلالة (لات) على أن ما نود التأكيد عليه، مع وجود هذا التعارض المفهوم، هو أن الخطاب الصادر عن راوي الرواية يتدرج في العرض، بصورة تكاد تكون منطقية، إلى موقف شامل، لايرر به شخصيته النصية (كراوي الرواية) فقط، بل ويرم مع القارئ المفترض «ميثاقاً» ينهض على المكاشفة. ومعنى هذا أن راوي الرواية عندما يعارض الكاتب فيما افترضه له من مواقف، إنما يعلل وجوده كحاك في علاقة مع القارئ. ولا يبرز هذا التعليل بالوضوح الكافي إلا برسم المراحل التي قطعها للوصول إلى هذا المستوى» (67).



جدول رقم 6

3.8- لقد تفاعل الوعي النقدي مع الوعي الفني في هذا الفصل كما سبق التنويه

(66) الرواية، ص: 53.

(67) عبد القادر الشاوي، مرجع سابق، ص 4 - 5.

محكيه⁽⁶⁰⁾، وكمثال على هذه الوظيفة قوله : «لقد سكت الرواة جميعهم عن بعض التفاصيل التي وقعت لـ «الهادي» في طفولته. وهي تفاصيل تتصل بإغراءات جنسية من جانب أولاد وشبان (...)»⁽⁶¹⁾.

إن (المبثر - الأعلى) راوي الرواة لا يعلق على تنظيمه أو تحديده لاقتصاد محكيه، بل على تنظيم وتحديد (طاقم التبئير) الذي نهض بمهمة الحكي قبل تدخله. ولكن اعتراضاته - مع ذلك - تشغل وظيفة التوجيه، وذلك عبر ملء بياضات الحكي وفراغاته، أي عبر تعرية المسكوت عنه وإضاءة ماتم التعتيم عليه من طرف (طاقم التبئير)، وهو كشف توجيهي يأخذ بعين الاعتبار «وظيفة التواصل».

ب - وظيفة التواصل : في هذا المستوى من التحقق النصي يتوجه «السارد إلى المسرود له، وهو القارئ النصي textualisé ليحقق أو يحافظ على التواصل»⁽⁶²⁾. وكمثال على ذلك قول «راوي الرواة» :

«لكن كل ذلك قد لايزيد من قيمتي في عين القارئ، لأن الأهم والأصعب هو كيف أوجه السرد. وألملم خيوط الحكي المتناثرة بين أكثر من سارد، لأجعلها مقنعة مثيرة لفضول القارئ (...) وإذن، سيكون جهدا ضائعا أن نعمل إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه»⁽⁶³⁾. إن المبثر هنا يطرح مسألة التواصل مع المتلقي «المفترض» باعتبارها مقصدية محايدة لتشكيل الحكي. ولعل في مطارحة مثل هذه القضايا النقدية ذات العمق النظري من داخلية التكون النصي ما يلفت الانتباه إلى محورية سؤال الكتابة ضمن استراتيجيات (لعبة النسيان) النصية. إنه المرتكز البنائي الذي يتواشج مع سؤال الذات، وهما معاً المدخل الذي تعانق به هذه التجربة هم التجديد انطلاقاً من تصور محدد يرى «أن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب»⁽⁶⁴⁾.

ج - الوظيفة الإيديولوجية : وتتجلى في تفسير السارد للوقائع انطلاقاً من معرفة عامة، مركزة غالباً في شكل حكم⁽⁶⁵⁾ وتتجلى مع مطلع المقطع الأول من الفصل الرابع حيث يقول راوي الرواة : «أحس أن قانون اللعبة الذي اتبعته لحد الآن، لم يعد يقنعني أنا

(60) (نظرية السرد). مرجع سابق. ص : 101.

(61) الرواية. ص : 54.

(62) (نظرية السرد). مرجع سابق. ص : 101.

(63) الرواية. ص : 54 - 55.

(64) محمد بركة : (القصة العربية : الهوية - التجريب - الصيرورة) الحوار الأكاديمي والجامعي. العدد 7. أكتوبر 88.

(65) (نظرية السرد). مرجع سابق. ص : 102.

ينحصر وقت طويل، وأنا تابعاني صلاة العشاء، وصعيب علي باش نحكي لك على حياني من الصغر .. ما تاخذهاش مني قلة الصواب. على كل حال غادي نغوّد لك شي بركة، ولكن ما تكثرش علي السؤالات. وهذا الشيء اللي غادي نقولوك أودي الأستاذ، راك تتعرفو، ما انتشي براني، أنت واحد منا وشحال من مرة سمعتني تنحكيه لاولادي. إنما دابا جاك على البال باش نسجلو في المسجلة (...)»⁽⁷⁰⁾. ونص - كلام الشخصية هنا يحضن «الشفهي» باعتباره تلفظاً يكرس لعبة خفاء وتجمل مع المبرر المفترض. فالتبادل في المواقع يشكل مدخلا لاحتضان بعد جديد من أبعاد «الروائية» فيد التشكل، ويتمثل في مبدأ الغيرية Altérité كصفة ملازمة للشخص التي تقدم (صورها السردية)، وهي ملازمة تنعكس - أكثر - في اللغة بحمولاتها الإيديولوجية ونعد مستوياتها وتباين دلالاتها. فبعد (سي إبراهيم) هناك (الطايغ) و (الهادي) أيضا، وكلها شخوص - أصوات تنشأ عبر علائقها أنماط تواصل معينة تؤثر إلى بعض تحولات المجتمع ومستوياته الإيديولوجية، وذلك من خلال فعل اللغة - اللغات وحمولاتها.

إن «التعدد اللغوي» في هذا الفصل يعتمد إلى نبذ أحادية اللغة والوعي «الذرائعي» عبر تشخيص أدبي لاصطراع أنماط الوعي واللغات ضمن حلبة الملفوظ الواحد. وبهذا يكتسب محكي الكلام «هجنة» تؤثر على بعد غيري في الكتابة :

- «قال، اسمع يا الهادي، كلامك ليس جديدا علي. أنا عشت وسط الفعل أكثر منك. خبرت، وعانيت، وتعلمت. لم أكن أسمح للفتور أن يتسلل إلى نفسي. لكنني الآن لم أعد أستطيع. لك أن تحلل كيفما شئت. أما أنا، فمقتنع بأن ثغرة عميقة نسفت ماكنت أحلم بتشييده.. أليس هذا شيئا مألوفاً في التاريخ ؟

- مألوف. إنما ليس مألوفاً أن تتوقع خلو طريقك من الثغرات. قد لا يكون انهزامك سوى انهزام مؤقت. لماذا تدير ظهرك للوسيلة التي تعبر بدقة أكثر عن وضعيتك وعن مطامح من تلتقي معهم في الأمل والاعتقاد ؟

- أنت تعرف أنني كنت دائما متدينا، فما الذي يضايقك في هذا التحول ؟

- ليس التدين هو المعضلة.. إنما الدفاع عن الحياة هو المعضلة.. حياة الذين انحذرت من صلبهم وأصبحوا هم وأبناؤهم مهددين بالقمع والقهر والموت البطيء. لاحق لك بعد عشرين سنة، في أن تعتزل معاشة الناس البسطاء الذين جعلوا منك رمزا وأملا.. تنسحب لأن آخرين استفادوا وتعبت أقدامهم ؟

بذلك، وهو تفاعل تبلور معه مفهوم جديد للصراع، كما اضطلع فيه (الميتا - روائي) بوظائف منها (التوجيهية والتواصلية والإيديولوجية). وبالإضافة إلى كل هذه العناصر التشكيلية، يمكن إضافة وظيفة جديدة نطلق عليها «الوظيفة الأطروحية»، ونقصد من ورائها ما ينتجه المقام (الميتا - روائي) من أسئلة محايثة للسرد تستهدف بلورة تصور أطروحي حول الرواية من داخل الرواية. وهي وظيفة من خصائصها الحفر والبحث في السؤال الفلسفي والنقدي لفعل السرد نفسه. إنها مشتقة من صلب تفكير الرواية في نفسها، وكمثال على هذه الوظيفة، قول (المبتر - الأعلى) راوي الرواية :

- «كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. كيف - أنا راوي الرواية - أجعل روايتي يحكون انطلاقا من تحارب خاصة وأحداث عامة، واعتمادا على ما هو معتبر هاما أو فاقدا للدلالة.. كيف أجعلهم يحكون عن فضاء وزمان انتهاء، أو بالأحرى، يبدو أنهما انتهاء، داخل فضاء وزمان لاينتهيان، داخل زمان سرمدى في حركته وتدفعه»⁽⁶⁸⁾. إن «الوظيفة الأطروحية» تتجلى هنا في بحث الرواية عن مفهوم للحكي من صلب الممارسة نفسها، وهو بحث سيتواصل عبر سيرورة الرواية في أفق بلورة مشروع نظرية للروائي Le Romanesque تبشر به الكتابة عبر قنوات متعددة من تحققها النصي. إن هذه الاعتبارات مجتمعة هي ما يجعل السرد معيشا «في الرواية بما هو هم متفاقم بين الكاتب والشارد (والمتلقي؟) بقدر ما إن الزمن والذاكرة والمعاناة الواقعية وخيبة الأمل هي تجارب وهموم تعيشها شخوص الرواية. ولذلك يمكن القول إن «لعبة النسيان» بحث مضاعف في تجربة الكتابة، استطاع أن يستدرج القارئ إلى معضلاته فيما هو يتتبع بناء النص وهو قيد التشكل»⁽⁶⁹⁾.

9) محكي الكلام أفقا لتعدد اللغات :

1.9- مع شخصية (سي إبراهيم)، وفي سياق التبشير «المتغير»، يتراجع (المبتر المفترض) ليختفي خلف «كواليس» السرد ! وفي تراجعه ذاك يتحول إلى مسرود له في مقابل الشخصية (سي إبراهيم) التي تتولى مهمة الكلام عن نفسها «شفهيا». إن المبتر المفترض يكتفي بتدوين كلام سي إبراهيم دون أية وساطة. ومن هذا المنطلق، فإن الوحدة السردية الثانية من الفصل الرابع تندرج بأكملها ضمن صيغة الخطاب المسرود (المنقول المباشر). إن سي إبراهيم وهو يثر على ذاته الآنية والماضية يقدم وعيه ورؤيته للعالم والأشياء. ففي البداية يُحاور (المبتر المفترض) :

«دأبا أنت تسولني على بزاف ديال الأمور، وباغيني نجابك عليها. هاذ الشيء

(68) الرواية. ص : 54.

(69) الصديق بوعلام. مرجع سابق. 165.

الفصل الخامس :

10- الكتابة بالجسد :

1.10- يشكل هذا الفصل امتدادا للإرهاصات الإيروسية التي حفل بها الفصل الثالث من الرواية، غير أن انفتاح الكتابة في (قلت وكم يهواك من عاشق) - وهو عنوان الفصل - على تيمة (الجسد) يشكل تجاوزا لكل طابع «محافظ» ميز الحديث عن (المرأة والجنس) في الفصول السابقة.

إن الشخصية المحورية - هنا - تتحرر من «رقابة الأم»، وتسعى إلى تقديم «صورة سردية» متميزة عن نفسها وهو تميز مصدره اختلافها (جسدا ولغة) عن غيرها من الشخصيات الثانوية : (الأم - الخال - زوج الأخت - الأخت - الأخ). فإذا كانت هذه الشخصيات قد تكتمت عن «أسرار أجسادها»، وهو الأمر الذي أفصح عنه (الطابع) بصريح العبارة لدى قوله :

«جسدي لا أستطيع أن أتكلم عنه» (73).

فإن (الهادي) يترك لجسده المجال لاستنطاق ذاكرته، وبهذا ينكتب الروائي عبر الجسدي. فالاسترجاع يستدرج متنا من القصص الصغرى، محورها (المرأة) في علاقتها الجسدية بجسد الهادي : إنهن نساء الهادي اللواتي يختلفن عن شخصيات (الأم والأخت)، فلكل امرأة منهن مع جسد الهادي حكاية، وهي مادة سردية تؤسس الكتابة وفق تحفيز مبدأ الرغبة. فالرغبة في الكتابة التجريبية تشكل مدخلا - أساسيا - لاختراق تخييط المقدس (لغويا كان أو جسمانيا أو أخلاقيا). إنه أفق الكتابة بالجسد، وهو مناط التلوين القيمي للسرد وفق مثيرات أسئلة الحداثة وغواياتها.

2.10- تتركيبا، ينقسم بناء هذا الفصل إلى ثلاثة مقاطع سردية، ينهض فيها بوظيفة التبيين (المبشر السير - ذاتي)، حيث يراوح بين محكي الأحداث ومحكي الأفكار. أما (المتن القصصي) الذي يتسج حول تيمة (المرأة) فتتقاسمه أربع حكايات «ملخصة»؛ فنذكر الشخصية المحورية ينزاح ليستحضر حكايات :

أ) امرأة القاهرة البشعة (74).

ب) امرأة مدريد المشتعلة (75).

ج) المرأة التي لم تذق هزة المجامعة مع زوجها طيلة عشر سنوات (76).

د) المرأة العشيقة (ف/ب) (77).

71 الرواية. ص : 81 .

72 الرواية. ص : 95 .

73 الرواية. ص : 96 - 97 - 98 .

74 الرواية. ص : 97 - 98 .

75 الرواية. ص : 98 - 106 .

قال بنفاد صبر :

- اسمع. لست محتاجا لوعظك. أنت وضعت دائما الدين بين قوسين (...)(71).

إن هذا المشهد يستوعب حوارا بين صوتين ونمطين من الوعي الإيديولوجي واللغوي متباينين داخل حلبة الملفوظ الواحد : فللطابع لغته التي يسندها موقف ديني من العالم (بعد الإحباط الذي انتهت إليه رحلته «التضالية» وتاريخه السياسي وهو موقف متشائم وزاهد). وفي المقابل، هناك صوت (الهادي) ولغته (التي يسندها موقف متحرر من ربقة الديني وداع إلى الانفتاح على الحياة رغم كل الهزات والخيبات). وبين هذه الشخص (سي إبراهيم + الطابع + الهادي) تلتقط الرواية جدلية اللغات كأفق لتشخيص أدبي يكرس وعيا عميقا «للروائي» Le romanesque باللغة وقدراتها على تكسير أحادية الترميز اللغوي الكلاسيكي. إن اللغة من هذا المنظور، تشكل مدخلا آخر لممارسة المفهوم المتجدد لمكون الصراع داخل الممارسة الروائية، فهو صراع في مستويات اللغة وطبقاتها المشخصة والمشخصة. ومن هنا فإن مبدأ الغيرية يشكل - في مستوى التحقق النصي - خرقا لأي انغلاق مفترض للسرد حول المرجع (البيوغرافي)، خاصة وأن النص يراهن على سؤال الذات في استراتيجيته الفنية. فضد أية أحادية لغوية أو «مونولوجية» سيرية ! - إذا جاز التعبير - تعانق الكتابة التجريبية بعدا غيريا بواسطة تكسير اللغة وإخضاعها لتعددية الأصوات وأنماط التواصل وتمايزهما. ويعد الفصل السادس من الرواية (زمن آخر) نموذجا أكثر تمثيلية لهذا الجانب في الرواية. «إن التعدد اللساني وتراكب اللغات مرتبطان باختلاف أصوات الشخص وتعدد المنظورات، وعليه، فنحن نجد حركية لغوية في أسلوب الرواية، بدل التعبير بلغة مباشرة أحادية، تغفل التعدد اللساني - الاجتماعي. فمن خلال التذكر، والفعل والمشهد المستحضرين، والفضاء والرؤية، ودرجة الوعي المتحرك، نلمس حوار أصوات متفاوتة من حيث تعارضها واتحادها. إن العلاقة بين «الهادي» و «الطابع» تتعدى القرابة الدموية (الأحوة)، لتعكس موقفين متباينين مما يحدث في العالم الخارجي، وصوتين متعارضين، يتشبث كل منهما بيقينه أو بما يخاله كذلك. وهذه العلاقة تبلغ حد التباعد والعداوة، غير أن كل صوت يعبر عن منظوره المستقل، فيما نستطيع نحن التقاط مواطن الاتصال والانفصال، وتحولات الوعي من خلال الحوار بينهما» (72).

(71) الرواية، ص : 87.

(72) الصديق بوعلام. مرجع سابق. ص : 176.

الفصل السادس :

11- في البحث عن تعريف للروائي (الوظيفة الأطروحية) :

1.11- « إنني أتحمّل أمامك، أيها القارئ، مسؤولية سرد هذا الفصل حتى يطمئن المؤلف⁽⁷⁹⁾. بهذه العبارة ينهي (راوي الرواية) المقطع السردى الثالث والأخير من الفصل السادس المعنون بـ (زمن آخر). وهو فصل «مقطع» كغيره من الفصول، تنقسم وحداته السردية إلى ثلاثة أقسام :

(أ) استهلال نوبة العشاق.

(ب) إضاءة.

(ج) يقول راوي الرواية.

ومن خلال استقراء المقطع السردى الأخير، يتم الوقوف على مشهد يدور فيه الحوار بين (المؤلف) و (راوي الرواية). إنهما يتحولان هنا، إلى ممثلين Acteurs يثير عبيهما (مبشر - سام) تؤشر على وجوده قرينة الفعل المضارع : «يقول» راوي الرواية. وقد انتبه أحد النقاد إلى هذا الجانب عندما قال : «على أن الذي يستحق الانتباه أيضا هو أن راوي الرواية، وقد اكتسب الصدارة على حساب الكاتب المفترض، لم يتحرر مطلقا من سلطة سردية أقوى منه، أشرت لوظيفته في النص بالقول، وقد وردت هذه السلطة السردية بصيغة الماضي (قال راوي الرواية) (ص 30) مرة، وبصيغة الفعل المضارع ثلاث مرات (يقول راوي الرواية) (ص 53، 88، 130). وهو ما يجعل وظيفة الحكى مركبة تركيبيا رمزيا، لأن القول فيها سابق على المقول. على النحو التالي :

- الكاتب (المفترض) [القائل (الراوي) ← راوي الرواية (المقول) ← الرواية] القارئ المفترض⁽⁸⁰⁾.

وأيضا كان التوصيف الذي يمكن إعطاؤه لهذا العنصر التشكيلى، وما يلازمه من تأويلات ممكنة، فإنه يؤشر على استمرارية التمفصلات (الميتا - روائية) ضمن سيرورة السرد، حيث يتم تكسير الإيهام باستقرارية اللعبة في كل مرة تخلد فيها المحافل السردية إلى تشغيل وظائفها بشكل اعتيادي. وهكذا فمن (المبشر الأعلى) ← راوي الرواية (إلى (مبشر - سام) يختفي خلف كل تحقق نصي ولا يظهر إلا في «سلسلة» العناوين التي تواكب الفصول والمقاطع السردية، مكرسة كتابة «شذرية»، «مقطعية» نحدد (العناوين) وجهة السرد و «خطيته» غير المألوفة :

(79) الرواية. ص : 135.

(80) عبد القادر الشاوي. مرجع سابق. ص : 4 - 5.

وهذه الأخيرة تستأثر بمسافة سردية أطول - نسبيا - من المسافات التي استوعبت بقية المتن الحكائي. رغم «التلخيص» و «الحذف» الذي جعل بياضات الكتابة تبدو كثيرة

ومع ما في مستوى الخطاب السردى من لعب محدود يتجلى في المراوحة بين ضميري المتكلم والمخاطب، وإدراج تلفظات الشخصيات النسائية وفق أسوب السرد المباشر، فإن الخاصية اللافتة في هذا المحور تتمثل في مطارحة الكتابة لأسئلة ثقافية قديمة - جديدة، تتعلق بـ :

- سؤال المثاقفة.

- مأزق العلاقة بالغرب.

- المرأة بين الأنا والآخر ... الخ).

إنها قضايا وأسئلة نظرية وفكرية تخترق الحقل الدلالي للكتابة وهي تحنفي بالأيروسي ساعية إلى استبدال انشدادها السابق إلى (الفقدان) عبر انفتاح مبتهج على الرغبة وممكنات المندس ضد كل الموانع والمحظورات. فعشيقه باريس بجسدها ولغتها تكشف الجانب المتمرد والجنون الشبقي لشخصية (الهادي)، حيث يتم نذ الاعتيادي والمبدول وتتاح لذاكرة الجسد أن تنكتب بحثا عن قيم جمالية تبتهج فيها الكتابة بذاتها. وإذا كانت رسالة العشيق (ف/ب) إلى الهادي (المثبتة في نهاية الفصل) تشكل ملفوظا نموذجيا لاحتضان هجنة اللغات، فإنها كخطاب «مستنسخ» تنضاف إلى سياق الخطابات المستنسخة التي حفلت بها الرواية ككل، وخاصة الفصل الرابع حيث ذيل (راوي الرواة) الفصل بإثبات بعض وثائق المؤلف مثل : (بلاغ بدون مناسبة) - (مذيع يصف مسابقة الجمال) - (عين تافرانت بدبدو تحتكر من طرف من لاحق لهم فيها). إنها أشكال خطابية متنوعة تستقطبها الكتابة ضمن أفق استراتيجيتها الحوارية، وهي تنضاف إلى غيرها من أنماط الخطاب مثل : «الموشع الأندلسي المنشد، النص الشعري الحر، الخطاب القرآني، الحديث النبوي المروي باللغة المحكية ؛ النص الشعائري ؛ النص الشعري القديم ؛ الفيلم السينمائي، الحضور الخلفي لنص ألف ليلة وليلة ؛ القصص الديني ؛ الأغنية العربية.

هذه المستويات هي بعض الجوانب المكونة للنسيج الأسلوبي للرواية. إنها تتضافر فيما بينها لتعطي «لعبة النسيان» تفرداها الأسلوبي، حيث إن الوحدات التي رأينا تنصهر داخل الكل الأسلوبي، مع، احتفاظ كل وحدة بنوعيتها ونكهتها، لتعبر عن التحاور والتعلق بين اللغات والأوضاع» (78). يبقى أن الكتابة في هذا الفصل تتخذ من الجسد منطلقا للسرد والتذكر، وهو أفق أسلوبي - كذلك - لأنه يبرز لغة الجسد ولسانه، وبهذه القيم المترابكة، ينزاح اللعب إلى مستويات قيمة تتجاوز المفهوم اللساني أو البنيوي المحض للجمالية.

(78) الصديق بوعلام، مرجع سابق، ص : 175.

إن تمظهرات هذه الوظيفة تتمثل في مطارحة كل من (راوي الرواية) و (المؤلف) كشخصيتين في المحكي وليس كمبشرين لقضايا جوهرية تتعلق بمفهوم الرواية والتعريف الملائم لها وكذا كيفية ممارسة الكتابة الروائية. وقد تمثل هذا الطابع «الأطروحي» في خلافهما حول مفهوم الزمن⁽⁸³⁾. وحول ما ينبغي سرده وما يتوجب السكوت عليه (أي نسيانه). أما عناصر التصور الأطروحي لـ «نظرية الروائي» التي يسعى الحوار إلى بلورتها فتتمثل في نبذ الفهم «الانعكاسي» السلبي للكتابة. فحيث يدعو المؤلف إلى الاهتمام بسلبيات الواقع الموضوعي :

- جماعة الملياردية.

- مشكلة بطلالة خريجي الجامعات.

- ملف القضاء (المحاكمات) أو سياسة الحكومة (...).

وهي جميعا «موضوعات» وقضايا ساخنة ترتبط بالواقع الموضوعي كمرجع أحادي مفترض للكتابة، فإن (راوي الرواية) وعلى النقيض من الطرح السابق، يدعو إلى تصور للكتابة الروائية يركز على النسيان كمبدأ للتذكر بما هو جوهر الكتابة الروائية : نسيان سلبيات الواقع الموضوعي والاحتفاء بالإيجابيات فقط : «انس السلبي وتذكر الإيجابي، لأنك في حالة العكس تبطل «لعبة النسيان»⁽⁸⁴⁾.

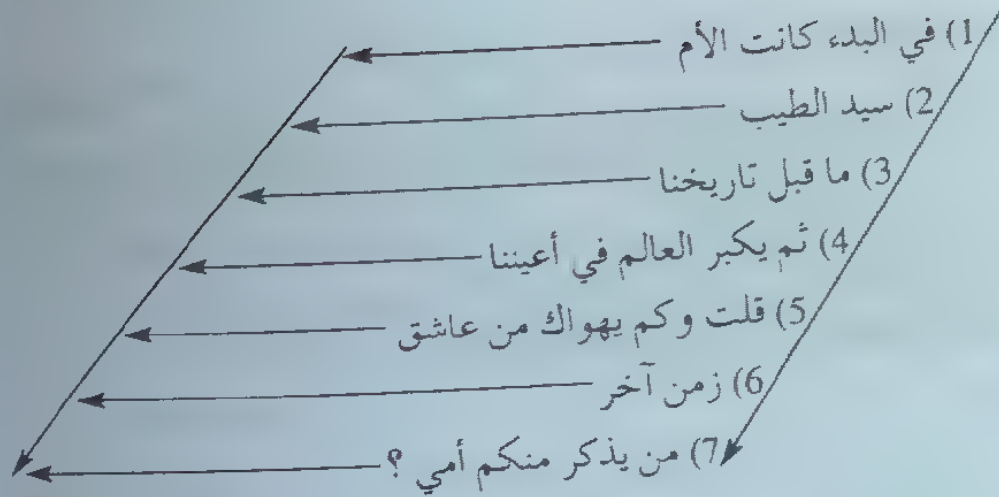
بهذه المحاولة في البحث عن تعريف للروائي من داخل الكتابة الروائية نفسها، يشغل الوعي النقدي المحايث في محاولة لتحقيق انسجام وتناغم بين «مقصدية» عنوان الرواية (لعبة النسيان)، وطبيعة التصور الأطروحي الذي يشر به تحقيقها النصي. وبهذا المعنى، يكون (المبشر - السامي) - منتج عناوين الرواية - قد أخضع حوارية (المؤلف) و (راوي الرواية) لمقصدية فهمه وتصوره العام لمفهوم الكتابة الروائية ككل. فهل يكون هذا (المبشر - السامي) هو الناقد محمد برادة ؟!

إن الإجابة بالإثبات أو النفي لن تفيد في شيء. غير أن ما يستدعيه هذا التعريف الحديد للروائي القائل بجدلية الحذف (النسيان) والإثبات (التذكر)، قد يتمثل في هذه المعارضة التي كرسنها - بهذا الصدد - بعض القراءات النقدية المواكبة. فقد ذهب أحد نقاد - كما سبقت الإشارة - إلى اعتبار (لعبة النسيان) : «سيرة عائلية، لأن الكاتب لم يركز على نفسه كبطل السيرة، ولكنه تناول أفراد عائلته حوله (...)» وهي سيرة عائلية أيضا في احترام الكاتب لها وتقديرها إلى درجة توحى بكمال أفرادها (...)»⁽⁸⁵⁾. فهل يكون ما يعنيه الناقد بـ «الاحترام» هو ما تدعوه الرواية نفسها بلعبة نسيان السلبيات ؟!

(83) الرواية. ص : 132 - 133 .

(84) الرواية. ص : 134 .

(85) محمد أفضاض. مرجع سابق.



(النص العنواني) ومؤشرات خطيته الموازية للسرد (81)

إن متن هذه العناوين يشكل خطاباً «موازيًا» لبنية الرواية، وهو خطاب مصدره (مبثّر - سام) تفوق مرتبته مرتبة ما اصطلاحنا على تسميته بـ (المبثّر - الأعلى) : راوي الرواية، وهو يعادل في موقعه (الروائي الفعلي). فإليه يمكن إرجاع (نص الإهداء) الذي يتصدر الرواية.

إلى ليلي

عن زمن يمتلكنا أكثر مما نمتلكه

إلى الخمليشي، الهراذي، الخوري، بوزفور :

«... فتوهم كأس الدر والياقوت أو الفضة (...) المحاسبي

(كتاب التوهم) (82)

إن هذا المنظم (السامي) للكتابة يؤطر استراتيجية النص ككل، عبر (نص - متن) «عنواني» يؤشر على مقصدية «خطية» مضمرة توجه منحى الكتابة من بدايتها أو بداياتها المفترضة إلى النهاية المختارة، بقصد يستجيب للخطة «التسلسلية» المتبعة في تنظيم الفصول والوحدات السردية. ومع أن معلوماتنا حول هذا (المبثّر - المفترض) تبقى محدودة إلى أقصى حد، ولا يتيحها إلا التأويل، فإن تبثيره على شخصيتي (راوي الرواية) و (المؤلف)، هو ما يتيح (للميتا - روائي) في الاقتصاد السردى العام، أن يبلور ما درجنا على تسميته سابقاً بالوظيفة الأطروحية، والتي حصرناها في معنى محدد يتمثل في «ما ينتجه (الميتا - روائي) من أسئلة محايثة للسرد تستهدف بلورة تصور أطروحي للرواية من داخل الرواية. وهي وظيفة من فعاليتها الحفر والبحث في السؤال الفلسفي والنقدي لفعل السرد نفسه. إنها مشتقة من صلب تفكير الرواية في نفسها».

(81) الرواية ككل.

(82) الرواية، ص : 3.

في الآن معا : نقد لاستراتيجية الحكمي التقليدي وبحث عن معرفة أعمق بأسرار الكتابة، ثم نقد للواقع التاريخي ومعرفة أعمق - كذلك - بأفاته وتشوّهاته المقرّفة، وهما معا (النقد والمعرفة) عنصران أساسيان لكتابة لا تنفصل عن (المرجع الموضوعي) إلا لتصل به.

إن السخرية من الخطاب الرسمي ووضع لغة الحكومة موضع تحطيم عن طريق أسبّة بارودية - حسب التعبير الباختيني - تستدعي خطابات أخرى لتحاكبها بسخرية - أيضا - كما هو الشأن بالنسبة للحديث النبوي الشريف : « استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان » حيث يتحول إلى « استعينوا على قضاء حوائجكم بالرجلين !! ». وهو استثمار للغة الدين بقصد السخرية من « لغة السياسة ». فتهجين اللغة ووضعها موضع تشخيص أدبي يشكل جانبا أساسيا من هاجس التكسير الذي رافق سيرورة الرواية منذ البداية. وبهذا يتراكم المعرفي والنقدي، الفني والإيديولوجي، التراثي والآني لنتتجسج كتابة لعبية تسخر و «تأدلج» لكن خارج أي وهم تقليدي بـ «التطابق بين التحليلي والواقعي» !

13- بين التجريب والاختبار :

1.12. من الأسئلة المخرجة التي سبق طرحها في مقدمة هذه المقاربة، والتي يلح طرحها عن مدى سيرورة التكون النصي، سؤال الفرق بين (التجريب) و (الاختبار) في هذه الرواية، إذ ؛ ما الذي يعطي لـ «لنقدي» حق اقتحام «الروائي» ؟

إن مثل هذا السؤال الملح يطفو باستمرار مع كل وقفة يتمظهر فيها الاشتغال النقدي داخل سيرورة الاقتصاد السردية. وهذا ما يمكن تسجيله - بصفة خاصة - مع المقطع السردية الأول من الفصل السادس الذي يحمل عنوان (استهلال نوبة العشاق). فأول خاصية تميز هذا المفتوح تتمثل في عنصر «التشكيل الحروفي البارز» الذي تطبع به الكتابة. ذلك أن لون المداد يزداد سوادا عن سابق عهده في الفصول السابقة، مما يجعله يبدو لطفة فحمية دامسة (أو محتقنة) في بياض الصفحات (109-116). وهو ما لا يجده إلا مع المستنسخات التي أثبتتها (راوي الرواية) في نهاية الفصل الرابع. وبمجرد تجاوز هذه العتبة (البصرية) والانخراط في لعبة القراءة، يتبين أن هذه الخلفية «الكالبرافية» تحتكم إلى مقصدية فنية ونظرية محددة. يقول (المبشر السير - ذاتي) :

- «كون مغلق ومفتوح، أقول دائما كلما اجتزت «باب الجلود» أو «البطحاء» في طريقني إلى منزل الطفولة ومرايح الشيطنة وفسحات اللعب والسمير. أتمتم بأشياء كثيرة،

12- السخري :

2.11- في سياق الجدل المحموم بين «الكاتب» و «راوي الرواة» حول تعريف ملائم لـ «الروائي»، يضطلع المشهد بتقديم خطاب تهكمي مفرط في النقد والسخرية. فهو ينتقد الواقع السياسي ويسخر من مظاهر الفساد والتعهر في المجتمع. وهي وظيفة إيديولوجية توازي الوظيفة الأطروحية لتجعلا من الممارسة الروائية «أداة نقد وأداة إنتاج معرفة، وصياغة تخيل»⁽⁸⁶⁾، غير أنها تختلف عن المفهوم السابق للوظيفة الإيديولوجية :

- «صاح المؤلف : ما أكثر الإيجابيات !! الجميع يعرفها، وهي بالفعل سمة مميزة لزمنا. أنا أذكر لك منها ثلاثاً : فوز عويطة ونوال المتوكل في بطولة العدو البري العالمية، واقترابنا من الكأس في مباريات المونديال بمكسيكو، ثم الشروع في تشييد نفق يربط ضفاف إسبانيا بأرض المغرب.

قلت مستفسراً : ظاهرة عويطة وتفوق فريقنا الكروي في مكسيكو، فهماها، تؤكد بالعربي الفصيح : كل ورجلاه، وإذا ضاقت سبل العيش أمامكم، فاستعينوا على قضاء حوائجكم بالرحلين. ولكنني لم أفهم بعد إيجابية النفق الواصل بيننا وبين الجيران الشماليين. قال المؤلف مبتسماً : آن لك أن تفهم قيمة الجغرافيا. سنصبح صلة وصل بين قارتين، وستحمل السيارات والشاحنات والدراجات النارية والهوائية آلاف الزائرين والزائرات من أوروبا إلى إفريقيا، والعكس بالعكس ... معنى ذلك أننا سنصبح امتداداً لقارة عظيمة تزود منها بكل شيء. وكل مواطن يستطيع أن يجتاز الطريق البحرية ليفتح عينيه ويتعلم ويستفيد بالاحتكاك، أي نعم بالاحتكاك. وهذا أحسن تجسيد لتقارب الشعوب وتعاونها. يكفي أن ننتبه إلى موقعنا وأن نستفيد من منحة الجغرافيا لنحل جميع مشكلاتنا. أبواب الأمل، إذن، مشرعة لأن بلادنا ستنتفتح حقاً على قارة العلم والتكنولوجيا والسوق الأوروبية المشتركة.. فهل أدركت الآن أهمية النفق الواصل بيننا وبين الشمال؟»⁽⁸⁷⁾.

إن الاشتغال الإيديولوجي في هذا المشهد ينهض ببلورة عنصر السخرية في الكتابة الروائية، وهو بعد فني ينضاف إلى الأبعاد السابقة ليجعل من فعل السرد أداة نقد ومعرفة

(86) محمد برادة : (الرواية العربية المعاصرة استشراف لآفاق التطور المستقبلي). دراسة ملحقة بكتاب (الأدب العربي تعبيرة عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية) مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 1987. ص : 207.
(87) الرواية. ص : 134.

ويلحم الأصوات والكلام والروائح والمرئيات التي تبدو مشتتة في دنيا الواقع (...) (90).

وفي الرواية نقراً : « (...) وأنا أرتاد سبلك ودروبك وأزقتك للمرة التي لا أدري موقعها في ترتيب الألف. أتمتم حتى أدفع عني الغربة وأؤكد الانتماء لأحجارك.. حتى أنحمل الدهشة المستولية علي أمام جدّة السحنات والكلمات والرطانات، أمام الألوان المتأسلة من بلورة موشورية تظلل فضاءاتك : «قد سمع الله لمن حمده» تأتي من مسجد صغير مشرع الأبواب، «تعالوا على لمّيح» يقولها بائع الفواكه، «ثلاثماية وخمسين ريال. حراج» ينادي الدلال وسط زحمة الشرايين، «أنا عبد الزين» يصيح خرار من داخل دكانه وهو ينظر إلى سرب من العيون المشعة، المتلألئة، وراء اللثام، برد باعطشان» يردد بائع المشروبات غير بعيد من أحد أبواب مسجد القرويين ...» (91).

إنها «الأصوات والكلام والروائح والمرئيات التي تبدو مشتتة في دنيا الواقع» كما يقول برادة الناقد. وما يحدد نقطة ارتكاز هذه (الفضائية) هو حالة الشعور والعلاقة مع الزمان الذي يغدو مجسداً داخل الفضاء (...) الخ. لكن، هل يمكن النظر إلى هذا التطابق والتوازي بين الممارستين (النقدية - النظرية) الخارج - نصية، والروائية (التجريبية) بعين القبول الفني ؟

إد السؤال المأزقي الذي يبقى مفتوحاً بالنسبة لهذا التلازم بين حقلين، والتبادل «آلي» بين وعيين : «نقدي» و «فني» هو سؤال الفرق : فأين ينتهي النقد لتبدأ الرواية؟ ومتى يتقدم الروائي ليتراجع النقدي ؟ وبصيغة شمالة : ما الفرق في هذه الممارسة بين التجريب والاختبار ؟ أي ما الفرق بين الإبداع التخيلي وتنفيذ الأفكار والنظريات !!؟

14- سقوط الأقنعة

1.13- هنا، في هذا الفصل الأخير الذي يحمل عنوان (من يذكر منكم أمي ؟) تكتمل دورة لعبة المحكي. وهي دورة ابتدأت بالأم وتنتهي بها. وبانتهاء الرواية تحت عنوان فرعي (تعقيم) يكون رسم الاختتام من توقيع المبرر السير - ذاتي وهذه المرة بنفسح المجال للمحكي السيכולوجي ليخضع بدوره للعبة الضمائر. فإذا كان (صوت الهادي) المقنّع بالمبرر السير - ذاتي قد حدد علاقاته السابقة بكل شخصيات الرواية على أساس التناغم، وخاصة بالنسبة للأم (لالة الغالية) حيث الاستسلام للذوبان في شخصيتها، فإن «مازق» العلاقة بالأم، سوف لن يقتصر في هذا الفصل على (الهادي)،

(90) المرجع نفسه، ص : 3 - 4.

(91) الرواية، ص : 109 - 116.

مختلطة، مبهمة، غالبا بدون معنى، وأنا أرتاد سبيلك ودروبك وأزقتك للمرة التي لا أدري موقعها في ترتيب الألف (...) (88).

إن الأمر يتعلق بالمكان، وإن شئنا الدقة، بمفهوم معين للمكان تختبره الكتابة المحملة بقصدية نظرية تستهدف إيجاد معادل نصي لها في الممارسة. يقول برادة الناقد: «فضاء الرواية، مثلا، لا يمكن أن يقوم بدون علائق مع الزمان، ونتاج هذا التلازم يصبح عنصرا جوهريا في البناء يمكن أن نطلق عليه مع باختين تسمية الكرونوتوب chronotope أي تجسيد الزمان داخل الفضاء. وحول الكرونوتوب تتحلّق العاصر المجردة في الرواية (الأفكار، التعميمات الفلسفية والاجتماعية...) لتأخذ بواسطته دما ولحما، وتسهم في تحقيق الطابع التصويري لعن الأدب» (89).

إن هذا النص النقدي لبرادة المنظر لهو ما يضيء هذا الاهتمام «الكاليكرافي» بفضاء الصفحة في هذا المقطع السردي المتمحور حول (فضاء فاس)، وقد عاد إليه الهادي بعد سنوات من عمر الطفولة. ففي هذا الوعي المضاعف لمفهوم الفضاء كمكان على بياض الورق (منفصل عن المكان النصي التخيلي)، ما يستدرج السؤال السابق إلى الصدارة، بحيث تغدو - هنا - فعالية السرد وعفويته، انطلاقة المتحررة أو «تقبله»، أسئلة مشروعة تضع في المحك مشروعية هذه «القصدية النقدية» ضمن مشروع يتخذ له من «الإبداع» منطلقا وهدفا: فهل يكفي القول بأن «التجريب هو الوعي بالتجريب» لكي ينتزع مثل هذا «التطابق الاختباري» - بين التصورات النظرية والممارسة الإبداعية - شرعية القول الفني؟

إننا نقرأ في الخطاب النظري الموازي للتجربة قول الناقد محمد برادة: «(...) إن الروائي لا يوجد الأمكنة والناس والأشياء وإنما يحاول أن يحدد علاقته بها انطلاقا من حالة شعور Etat d'ame على حد تعبير مالارمييه، وعبر هذه العملية فإنه يخلق الأمكنة والناس والأشياء ملونة بمشاعره ورؤيته وتذكراته وأحلامه. إن المكان كمكان يلتقي داخل الرواية ليصبح فضاء مجسدا للزمان داخل المكان. من ثم فإن فضاء الرواية هو أشمل من الأمكنة التي تتحرك عبرها الشخصوس. فضاء الرواية يطمح إلى أن يكشف

(88) الرواية. ص: 109 إلى ص: 116.

(89) محمد برادة: (مداخلة في ندوة (المكان والإبداع) م.ج. الاتحاد الاشتراكي. العدد 244 - 18 شتنبر 1988. ص: 3 - 4.

هـ - خلاصات مؤقتة :

- ليس هذا النص السردي (سيرة ذاتية) بمقياس «فيليب لوجون»، ولا هو نوع من الأنواع المجاورة لها (المذكرات - السيرة الغيرية - القصيدة السير - ذاتية (...). الخ). إنها رواية بمقياس الميثاق المعلن على ظهر الغلاف وبغيره. أما كيف تؤسس الكتابة «روايتها»، فهذا ما حاول الجرد التحليلي السابق الوقوف على بعض تجلياته.

لقد تمت المراهنة على بعض الآليات المنهجية المستمدة من الجهاز المفاهيمي «الجنيني» في كتابه (وجوه III)، ولكن دون الانسياق مع كلية الطرح الذي يدافع عنه مشروع، وذلك لأن الإخلاص لأسئلة النص - موضع التحليل - كان هو الهدف، بحيث لم تتجاوز الخلفية المرجعية «المنهجية» وظيفة الترشيد. من هنا فقد زاوجت «اللغة - الواصفة» بين سلطتي : الوصف والتأويل، فكان المستوى التركيبي المرتبط بمعمار النص وبنائه يستدرج المستوى الدلالي والإيحائي، كما أن ما له ارتباط بالتييمات قد تحكم في توجيه القراءة لما له علاقة بنحو النص. وبهذا انخرطت «القراءة» في لعبة التعدد ومنطق الاحتمال اللذين تمليهما جماليات النص ورهاناته الفنية.

- إن (لعبة النسيان) رواية تجريبية، هذا ما حاولت هذه المقاربة أن تدافع عنه. ولكنها تجريبية بأي معنى ؟

إنها تجريبية انطلاقاً من مرتكزات استراتيجيتها النصية التي تجنح نحو (الخرق) : خرق المعايير والقيم الجمالية الاتفاقية، وتأسيس قيم جمالية خلافية جديدة. وهي تجريبية، لأنها تنبذ مقولات ومفاهيم الرواية التقليدية، من (قصة) مبنية على وحدات (المكان والزمن والحدث) الثابتة، أو (حبكة) تقتضي (عقدة) وحلاً لتلك العقدة، أو (صراعاً) بين البطل والشخص الثانوية تنمو به الحبكة وتكامل الرواية (...). الخ.

إنها رواية تجريبية لأنها تنبذ قيم (الخطية والتسلسل والتماusk وفق منطق التعاقب بين البداية والوسط والنهاية ... الخ).

وبكل هذه المعاني وبغيرها، تعتبر (لعبة النسيان) رواية تجريبية، أي مجددة في حقل لتكون الروائي العربي بالمغرب. أما مظاهر الخلخلة وعناصر التجديد التي تم الوقوف على بعض تحققاتها النصية فتتمثل في :

- ممارسة الكتابة كأفق للمعرفة والنقد.
- المراهنة على اللعب كمبدأ منظم لاستراتيجية التجريب.
- فكسير بنية النص وتقسيم بنائه إلى سبعة فصول معنونة وكل فصل ينطوي على

بل سيتجاوز ضميري المتكلم والمخاطب، ليمتد مع (ضمير الجماعة) : إن كل شخصيات وأصوات ولغات الرواية، التي تناوبت على أدوار الحكيم والاستذكار تسقط «أقنعتها» - في هذا الفصل - وتتوحد في «جوقة» مسرحية تهتف بصوت جماعي في اتجاه الأم مناشدة عبرها أفقا حلميا، «قياميا» له الاستيقاظ اختلالاً زمنياً :

- «(...) المدينة اغتنت، وستقدم ألف ثور يذبح في باحة ضريح مؤسس المدينة هذا العام. سيكون الدم غزيراً، نافورة تنبجس من الأرض، وسيرقص الأطفال والمراهقون والشباب، ثم يعمدون أرجلهم الخيزرانية بدم الذبائح الدافئ. ستدوم الرقصة إلى ما لا نهاية، ويشارك في مباراة المشاة أطفال المدن الأخرى. سيغنون كلهم ويهللون. أصواتهم جميلة يا أمنا أنت تحيين الأذكار والبردة والهمزية، وهم ينشدون أشعاراً فائقة تصف الربيع خارج الأسوار (...)»

تعلو الهمسات والهمهمات، تتسج القبلات بين العائدين والمقيمين وشاحاً شفافاً، ويبدأ الطواف عبر الأزقة والإيقاع موحد، متواتر واهتزازات الأجسام مضبوطة :

- حي .. حي .. حي .. حي ..

نريدك أن تبقي معنا، لن تقلتي منا هذه المرة. لن نضيعك. سنستمد منك الصبر والإصرار على البقاء : نتعلم منك البسمة المتناسلة والوحدة المتعددة (...)» (92).

إنه طقس مسرحي، يتوقف فيه (اللعب السردي) وتسقط أقنعة التبشير لتتوحد جوقة الأصوات خارج كل قواعد التناوب والتقطيع والتداخل والتفاوت والتعدد والتنوع والتحويل (...) الخ. وحيث تتحول الأم إلى سؤال سياسي :

« (...) لا تؤاخذوني أيها الإخوان فأنا لدي سؤال يشغلني منذ فترة وهو : هل تعرفون أمي ؟ هل أحد هنا يتذكرها ؟ » (93). يرتفع إيقاع (اللعب) حد الغياب، فتكتمل دورة السرد وتنغلق. من الأم إلى الأم. وبكلمات تبدو كما لو كانت «اعتباطية»، يسجل «منظم السرد» إقراره بأن الكتابة صارت «لحظة معلقة. لحظة تنسيك لعبة الأصوات والحروف. إطلالة على أصوات وكتابة مجهولة لحظة بدئية، لكن لعبتها لن تدوم طويلاً» (94).

(92) الرواية. ص : 148 - 149 .

(93) الرواية. ص : 142 .

(94) الرواية. ص : 149 .

- خلق تباعد فني بين (المبثر السير - ذاتي) كمكون من مكونات الخطاب، و (الهادي) كشخصية من مكونات (مادة التأليف أو القصة المفترضة).

- التنوع في مستويات الصيغ الزمنية والأسلوبية والمراوحة بين الإيقاعات السردية السريعة والبطيئة (التلخيص - المشهد) فضلاً عن تقنيات (الوقفة والحذف) التي تنضاف إلى سابقاتها لتتنسج في مقامات الجدل بين الإيهام ونقضه، البناء وهدمه (...).

- هيمنة (الاسترجاع) كاختلال زمني بحكم مراهنه السرد على (الاستذكار) وتأجيل (الاستباق) إلى نهاية الرواية لتكسیر أية رتابة مفترضة تنشأ عن الاسترجاع.

- تجسير الجدل بين سؤالي الذات والكتابة، السير - ذاتي والنقدي، مما طبع المسار السردی بازدواجية ينقسم معها الاشتغال السردی إلى مستويين :

1- خطاب يشتغل على (المادة السردية).

2- خطاب يشتغل على ذلك الخطاب مضاعفا إياه ومحاثاً لسيورته.

- انبناء خطاب (ميثا - روائي) ضمن الاقتصاد السردی العام وبلورته لعدة وظائف ثنوية تكرر الوعي النقدي المحايث للوعي الفني، ومنها : الوظيفة التوجيهية، والتواصلية، والإيديولوجية، والأطروحية.

- سعي الرواية إلى تقديم تعريف لـ «لروائية» عبر تشغيل وظيفة أطروحية ضمن إواليات (الميثا - روائي).

- اللعب في مستويات البناء الروائي وفق مبادئ منظمة كمبدأي (التقاطب والتغير) بحيث يغدو معمار الرواية منبنيًا على التقابل والتضاد بين الفضاءات والمحافل السردية، والشخصيات واللغات، وجعل هندسة البناء النصي تحتكم إلى «تخطيطات ذهنية» متراكبة تلعب لعبة الاتصال والانفصال بين المكونات الجمالية، وهو منطق فني يحضن تداعيات تعبيرية تستوعب متنا من المحكيات الصغرى يلحمها السرد.

- نبذ (الوهم المرجعي) ودحض ذلك (النبذ) نفسه انطلاقاً من سيورة جدلية تراوح بين الإيهام بتطابق التخيلي مع الواقعي (المرجعي)، ونسف ذلك الإيهام، وهي سيورة تدميرية يشتغل ضمنها المعيش والمتذكر في بوتقة المتخيل.

- إدراج تيمات (الموت والجنس) في مقام اللعب المرواح بين (السرد اللاحق) و (السرد المزامن) مما يؤهل الكتابة إلى معانقة (السرد المتداخل).

- انفتاح النص على قيم جمالية وسلطة إيحائية تفرزها إواليات :

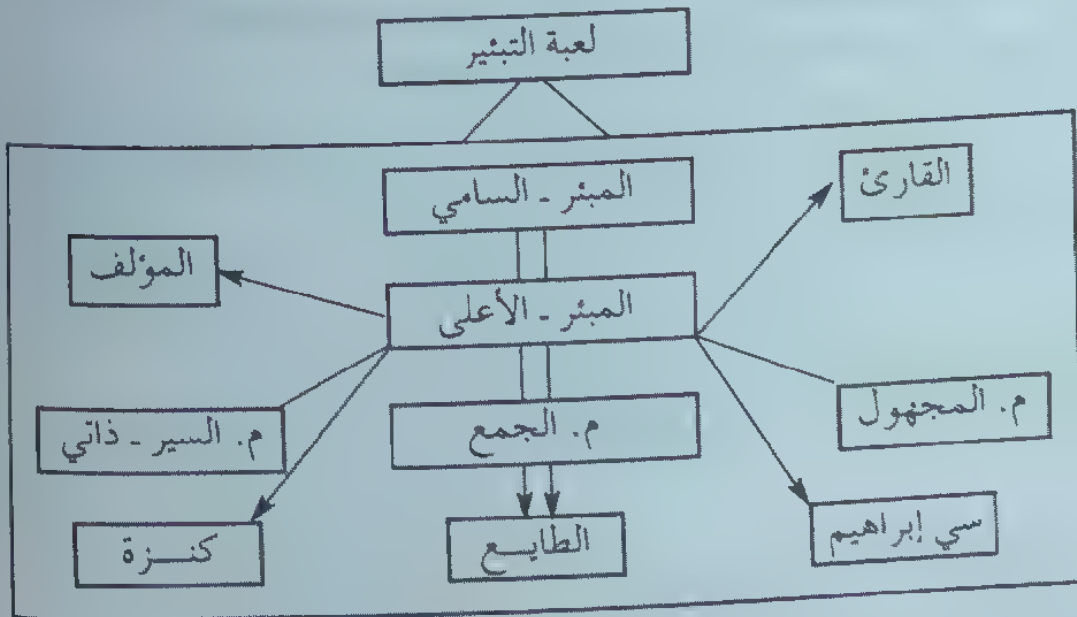
وحدات سردية تحمل هي الأخرى عناوين فرعية، مع تكرار بعض العناوين وهبنة بعضها مثل (تعيم).

- رسم شخوص روائية انطلاقا من محاولة تقديم (صور سردية) عنها، وجعل شخصية (الهادي) القاسم المشترك بينها، ومحور الرواية ككل.

- تنسيب (المنظور السردية) الذي قدمت عبره صور الشخوص السردية، من خلال اقتحام (لعبة تبثري) يحتكم إلى قواعد (التناوب والتغير والتعدد).

- إعادة النظر في عدة مقولات روائية مثل مكون (الصراع) وجعله يتجاوز البعد الأفقي (الهادي الطابع) المنحصر في دائرة (مادة التأليف)، ليشمل مستويات أخرى، كالخطاب الروائي (راوي الرواية المؤلف) أو (اللغة) كحلبة لاصطراع أشكال الوعي المتباينة وموضوع للتشخيص الأدبي.

- جعل الذاكرة والاستدكار منطلقا للحكي ؛ وهي (ذاكرة جمعية) توزع الأدوار والأقنعة وفق تراتبية هرمية تعتمد طاقما متعددا من «المبشرين»، يدفع توالات المحكي للمرور عبر مجموعة من القنوات والترابيات : ففي قمة الهرم هناك (المبشر - السامي) الذي يعادل الكاتب «الفعلي» محمد برادة، وأقل معرفة منه وتحكما هناك (المبشر - الأعلى) راوي الرواية. فالمؤلف (النصي - طبعا -)، وبعد هؤلاء جميعا هناك الثالث (المبشر - المجهول / المبشر - الجمع / المبشر - السير ذاتي) فضلا عن الشخصيات التي تتولى بنفسها عملية التبشير على نفسها أو غيرها (سي إبراهيم - الطابع - كنزة).



جدول رقم 7

الفصل الثاني :

استراتيجية (الرواية - الرؤيا)

- الرغبة

- فقدان

- السخرية

كحواجز للاستذكار وممارسة الكتابة بين الابتهاج والمأسوي، مع الانفتاح - أكثر - على بعد (الغيرية) كمدخل لاحتضان خطابات الغير.

- مسألة الحدود الفاصلة بين ما هو تجريبي وما هو اختباري في الكتابة، وإجراء مقارنات (استفزازية) بين الخطاب النقدي (الخارج - نصي) للناقد (المؤلف) محمد برادة، وبعض تجليات الممارسة (النصية)، لوضع (مفهوم التجريب) عند (المؤلف) ونصه) موضع مساءلة شاملة تستهدف تأكيد قلق القراءة إزاء اختبارية الكتابة (!).

- اتخاذ (السلب) مبدأ عاما ساريا على الممارسة التجريبية لـ (لعبة النسيان) من البداية إلى النهاية وهو المنطق الذي ترتب عنه تكسير «سردية» النص في النهاية، والسعي إلى استبدالها بأفق جديد لـ «المسرحية» باعتبارها جمالية جديدة تؤكد قابلية الرواية لامتناس مختلف القيم والانفتاح على كل الخطابات الممكنة.

إنها أبرز العلامات التي شكلت محطات هذه المقاربة التحليلية، وهي مقارنة تجريبية بدورها تتجنب تعذيب النص أو أسرهِ في سرير (بروكست) !! فهل تشكل - هذه العناصر مجتمعة - أرضية للإجابة المباشرة على أسئلة فرضية العمل التي تم الانطلاق منها ؟

إننا بعد ترسيم الخطوط العريضة لمرتكزات الاستراتيجية النصية في رواية (لعبة النسيان)، نستطيع أن نجيب دون أية مواربة أو تحفظ أن هذا النص : نص رائد، مؤسس، تاريخي وإشكالي، أما الأسباب فيتصدرها - كونه - يتموقع في سياق الإشكالية - الأم للرواية المغربية والعربية : إشكالية التداخل بين الروائي والسير - ذاتي. وهو جذر تاريخي وأرضية نظرية صلبة تؤسس العمق الاستراتيجي لهذه المساهمة في علاقتها بمشروع التكوين الروائي العربي بالمغرب. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، انخراطه في الأسئلة المأزقية المحرجة للرواية العربية ككل والتي سبق للعروي أن نبه إليها مع نهاية الستينات، لكن من موقع نظري مغاير هو (التجريب)، كمفهوم محايث وجديد للكتابة الروائية، وكبحث مضن وجاد لقلب الإشكاليات القديمة وإعادة صوغها بحثا عن مفهوم جديد للكتابة الروائية يتخذ من (المثاقفة) مدخلا للتموقع بين مثير (المغايرة) واستجابة (الخصوصية)، بين سؤال المحيط (المغرب) وأسئلة المركز (الغرب والمشرق العربي).

لماويات من التبدل والتولد تبعاً لضبيعة التجربة المرصودة والزاوية المنظورة. ثم إن
عبد أن نتحدث عن مستوى ثالث ينجم عن المستويين السابقين لنسميه جدول
الكتابة⁽³⁾.

3.1. بهذه المنطلقات النظرية يقترح المديني تصويره الخاص للواقعية؛ وهو التصور
الذي يمتد ليؤكد «منهجياً ومفهوماً على مسألة التراتبية النسبية لمفهوم الواقعية في
الأدب المغربي الحديث (حيث) يذهب إلى تنضيد المراتب التالية:

- الواقعية الاجتماعية

- الواقعية النقدية

- الواقعية الجديدة، وأخيراً

- واقعية الكتابة أو النصية المطلقة⁽⁴⁾.

ماهي مُرتكزات «واقعية الكتابة» أو «النصية المطلقة»؟ وكيف يؤثر على أفعها
خطاب التنظير الروائي عند المديني؟

- «الشكل هو مضمونه والمضمون هو شكله في الآن عينه»⁽⁵⁾.

هذه أول قاعدة ينص عليها المديني باعتبارها المرصد الذي يكشف مآرق الهمم
التقنيدي للواقعية. فالذي يفصل بين القلب الأدبي ومحتواه يسقط ضحية الاستيعاب
المحدود والضيق لقضايا الواقعية والمحاكاة. لأن النص الأدبي - والروائي منه خاصة -
ينبغي أن يطرح في مستوى الخطاب ذي البنيات والعلاقات، ولأن المعضلة كُمنّت وما
تزال تكمن، في تقديرنا - يقول المديني - في فهم الواقع كتابته واحتماله، والحيث
الواقع كخطاب شعري Discours Poétique⁽⁶⁾.

أما القاعدة الثانية فتتمثل في مبدأ (الاستحسان) وفق القسم الذي رواه عليه جرح
لو كاتش وامتدادات صيغته المتطورة مع غولدمان في مفهومه من «الاستحسان»⁽⁷⁾.
«والمسألة كما يقول جرح لو كاتش، تعتمد على واقعية، لا على مساهمة، محسنة بما لا يذهب
إلى غلب، محض وشكليات العلاقات الاجتماعية، والمرصد، المعطيات، المسألة
وتعدد المسائل ونشأتها، وإن كان منسجماً، النص، محسناً، في السبل على الرواية»⁽⁸⁾.

3- أحمد المديني، في الأدب المعاصر المغربي، مطبعات جامعة محمد السادس، 1997، ص 100.

4- المرجع نفسه، ص 101.

5- المرجع نفسه، ص 102.

6- المرجع نفسه، ص 103.

أ- أسئلة التنظير الروائي :

1.1- لعل إحدى أهم الخصائص المميزة لتجربة المبدع أحمد المديني الأدبية تتمثل في حرصه على إنتاج خطاب تنظيري مواز للممارسة الإبداعية⁽¹⁾. وهو الأمر الذي قل ما نعر على نظير له في حقل الإبداع الروائي العربي بالمغرب. ترى، ما هي أبرز العناصر المؤسسة لهذا الخطاب؟ وهل يشكل نواة دعوة إلى تأسيس (تيار) أو (اتجاه) روائي قائم بذاته ضمن مجرى مشروع التأصيل الروائي العربي بالمغرب؟

2.1- يرى المديني أن الفهم التبسيطي الساذج للواقعية في العالم العربي - سواء عند النقاد أو الأدباء قد أدى ويؤدي إلى مضاعفات سلبية كثيرة تنعكس على مجرى تطور الوعي الفني والنظري مما ينتج عنه كثير من المزالق والملازمات. يقول : «إن إحدى المثالب الكبرى في المادة الروائية والنقدية العربية التي رافقتها جاءت نتيجة فهم أو تأويل ضحل وتوثيقي لنظرية الانعكاس ولمفهومي المحاكاة Mimesis والواقعية Réalisme دون أن يتم التساؤل : بأي واقعية يتعلق الأمر، وبلاستفسار عن مفهوم الواقع نفسه؟ وهل القصد هو واقعية الشخص والنماذج والأنماط الروائية أم واقعية الأحداث والوقائع وعموما المسار الحداثي أم واقعية الممكن والمحتمل في النص الروائي»⁽²⁾. إنه السؤال الذي سبق للمديني أن قدم عنه أجوبة متكاملة في غير ما موضع. يقول : «إن الواقعية هي كتابة الاحتمالات في معاينة أو معاناة أو قراءة الواقع المعيش، وإن تنوع المعالجة وضروب القراءة ينتج، بالضرورة، عدة مستويات لهذا الواقع، ويلغى بالنتيجة، وحدته المزعومة، وانسجاميته المفترضة، وهذه العملية التي تخلق تعدد المستويات تسمح بالإمكانية الخلاقة للواقع الذي يتجدد باستمرار من زاوية رؤيا العالم (التناغم بين هموم الطبقة وتطلعاتها + انتقال ذهنيته وانعكاسها على صعيد الكتابة في الرواية مثلا) من منظور الفنان الذي يعيش كفردية، أجل يعيش بهذه الفردية المتوحدة وإلا فهو ليس بفنان، قمة العزلات التي تستوعب حلبة العالم في صمت اللغة الهادئة، والصورة الحبلية بسلالة المتخيل.

ثم تسمح هذه العملية، من نحو آخر، بإنتاج مستويات مختلفة في الكتابة الإبداعية، وفقا للجنس المطروق، فالأساليب وتقنيات السرد في المحكي الروائي تتعرض

(1) من بين كتب وأبحاث أحمد المديني المعروفة في هذا المجال، هناك : - في الأدب المغربي المعاصر. دار النشر المغربية. 1985. ط. أولى.

- أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر. دار الطليعة. بيروت 1985. ط. أولى.

- الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث - التكوين والرؤية. مطبعة المعارف الجديدة. الرباط. 2000.

(2) أحمد المديني : (أسئلة الإبداع ...) المرجع نفسه. ص 78.

دعا إلى ذلك لوكاش .. كما رفض فصل التقنية عن التطور المجتمعي بدعوى أنها تتجشع أشكالاً متدهورة .. فالواقعية عند بريشت لا يمكن أن تفصل عن مجموع المظاهر الاجتماعية والسياسية والتكنولوجية وعن كل ما يعيشه الإنسان من مغامرات ونزوع إلى الاكتشاف .. فالواقع ممتد لا ينتهي عند حد، ومن ثم فإن الواقعية تعني أيضاً البحث عن أشكال جديدة أي عن كل ما يرافق حياة الناس»⁽⁹⁾.

بهذه الأسئلة المتناسلة، وبهذا الجدل الخصب، وهذا البدء في إعادة النظر وتصحيح مغالطات المرحلة السابقة، سيتساقط تبلور خطاب المديني التنظيري مع ظهور خطابات نظيرية موازية، مما يؤكد تنامي الوعي النظري في الحقل الثقافي العام بمغرب نهيات السبعينات. وإذا كانت ندوة «الرواية العربية» قد توجت هموم وأسئلة ما يتجاوز عقدي (الستينات والسبعينات) بالمغرب، فقد أكد الطابع الحوارية المتقدم لأسئلة كل من (المديني وبرادة وغيرهما) حول الواقعية، مؤشرات النقلة النوعية التي يشربها الوعي النظري للظاهرة الإبداعية عند الكتاب والنقاد العرب (والمغاربة منهم بصفة خاصة).

لقد حرصت مداخلة محمد برادة على التذكير بالسياق السوسيوي - ثقافي لتبلور نصورات وآراء لوكاتش⁽¹⁰⁾ وهي خلفية للتنبيه إلى ضرورة أخذ مسألة (الخصوصية التاريخية) بعين الاعتبار. إن الهاجس نفسه نجده متحكما في القراءة الجديدة التي يفرحها المديني لمرجعيات الواقعية (لوكاتش - غولدمان) ؛ فالواقعية التي ينبغي اتباعها - من هذا المنظور - هي بالأساس : سؤال في المثاقفة، وجواب على الواقع. والعكس صحيح أيضاً ما دام الحوار الأدبي مع النموذج الغربي (واقعية الكبار) لا يتنافى مع الانفتاح على اللحظة التاريخية، المغربية، العربية والإسلامية. إن الهوية الفنية للخطاب لروائي تقتضي الأخذ بعين الاعتبار أطراف هذه المعادلة، وبذلك - فقط - تتحقق «اللمحة الروائية التي تريد أن تتخذ لها من الواقع مادة عملها، ثم استثمار هذا الواقع

(9) محمد برادة : (رواية عربية جديدة). ضمن كتاب (الرواية العربية. واقع وآفاق). المرجع نفسه. ص : 10 - 11.

(10) من المعروف أن بعض أفكار لوكاتش لا يمكن استيعابها بشكل متكامل إذا لم توضع في سياقها السحالي. وينطبق هذا - بصفة خاصة - على مفهومه للواقعية المقرون بمناظرته الشهيرة مع بريشت. فإثر صعود الفاشية وانتشر «أدب المنفى» في الثلاثينات، تصدى بريشت للوكاتش محاولاً سحب مفهومه للواقعية من مستوى الأفكار العامة إلى مستوى «النظرية»، أو إلى مستويين في النظرية : مستوى لوكاتش «الإنساني»، ومستوى بريشت «البروليتاري»، والمستويان يتميزان بما يجعلنا أمام «نظريتين» واضحتي الاختلاف. انظر :

* Brecht : sur le réalisme. Paris : 1970. Les arts et la revolution. L'arche 1970.

* G. Lukacs : Problèmes du réalisme. L'arche : 1975.

والأدوات والتقنيات المستعملة لذلك، بل طبيعة الرؤية ذاتها، وبوصفها تمثل الوحدة والانسجام في العالم الروائي ضمن العالم الخارجي» (7).

1.2- تلك كانت بعض المداخل الأولية المؤسسة لخطاب التنظير الروائي عند المديني، وهي مداخل تتفرع وتمتد إلى مستويات التحقق النصي في ممارسته الإبداعية. وإذا كان المديني يضع من (الواقعية) حجر الزاوية في تصوره النظري للعملية الأدبية، فلذلك أسباب وحيثيات، أهمها، أن سؤال الواقع والواقعية هما ما شكل الهاجس المركزي لجيل السبعينات الذي ينتمي إليه المديني. ولكي يكتمل التصور حول الإطار العام الذي تحكم في إنتاج هذا الخطاب، فقد يكون مفيدا الإشارة إلى أصداء هذه الأسئلة في بعض مستويات التبادل السجالي - الحوارية الذي كان يطبع المرحلة.

2.2- ففي ندوة (الرواية العربية - واقع وآفاق) التي انعقدت بمدينة فاس عام 1980 - وكان المديني أحد المساهمين ضمن وقائعها بورقة ضمّنها بذور تصوره الذي سيعيد صياغته في كتاب (الأسئلة) (8) - افتتح محمد برادة أيام الندوة بورقة عمل تحت عنوان (رواية عربية جديدة)، ومن بين ما جاء فيها انتقاده لمسألة تنظير الرواية العربية انطلاقا من أطروحات لوكاتش. إذ اعتبر أنها قد «ضيقّت الأفق بدلا من أن تفسح أرجاءه، لأن النقد العربي لم يقرأ لوكاش، قراءة كاملة، أي في سياقه وتطوره وعلى ضوء الطرف المناقض له، أي من خلال المبدعين الذين كان يمثلهم برتولد بريشت في خصوصته الجدالية مع جورج لوكاش. فإذا كان لوكاش قد ميز تمييزا جيدا بين الواقعيين والطبيين، وبين الملحمة والرواية، فإن ربطه لمستقبل تطور الرواية بانتصار البروليتاريا وعودة المناخ القريب من المناخ الملحمي، أي توحد الرؤية والتحامها، يجعل هذا الاستنتاج بالنسبة للرواية اختزالا منخلا يقفز على خاصيتها الجوهرية وهي الارتباط بالحاضر المتبدل، والاستمداد من التناقضات والصراعات ومن إمكانات التشكيل التي لا يمكن أن تخمن مسبقا. وهذا ما يجعل موقف بريشت على جانب كبير من الأهمية، لأنه يضيء أمامنا آفاقا جديدة من التفكير والممارسة .. إن بريشت عارض أن يتخذ نموذجا له الواقعيين الكبار مع تجاوز محدودية رؤيتهم التاريخية على نحو ما

(7) المرجع نفسه. ص: 83.

(8) أحمد المديني، (ثلاثة أزمنة في زمن واحد)، ضمن كتاب (الرواية العربية - واقع وآفاق)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981. ط. أولى.

ب- فرضية العمل :

1.3. من خلال مرتكزات الخطاب التنظيري الموازي للمشروع الروائي عند لكتاب المديني يتضح أن الإشكالية المحورية التي تنتظم تجربته الإبداعية تتمثل في إشكالية لواقعية. وهي الإطار النظري الذي يضع المهاد الاستراتيجي لمقاربة نص (الجنازة) باعتباره الحلقة الثالثة ضمن تراكم التجربة الروائية المدينية (17).

كيف تتعامل رواية المديني مع سؤال الواقع ؟ وكيف تكون نصا واقعيا، وفي الوقت نفسه تعتبر رواية تجريبية ؟ وما علاقة الواقعية بالتجريب من خلال الجنازة ؟ وهل نضيف جديدا إلى إنجاز التراكم الروائي الواقعي بالمغرب ؟

كل هذه الأسئلة وغيرها نجد جذرها الإشكالي في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا البحث. حيث سؤال التأصيل الروائي مع (النص المرجعي) وامتداداته. لقد تمت الإشارة إلى مدى مراهنة مشروع التأصيل الروائي العربي بالمغرب على الواقع والواقعية في بدايات النشأة المتواصلة. ومن بين المآزق التي تم التطرق إليها، جنوح التراكم الروائي إلى التقليل من شأن الوظيفة الجمالية للكتابة، بحكم ما كان لتوجيه الخطاب الانتفاذي - الحامل لشعار الواقعية - من سلطة. فالرواية الواقعية في أعقاب (النص المرجعي) طلّت أسيرة التأطير الاجتماعي والمسبقات الإيديولوجية - مع استثناءات قليلة - وهذا ما جعلها تحاور الواقع من خارج الكتابة، فراكت ما اصطالحنا على تسميته بـ (الواقعية المضمونية) التي تخلص لصوت الإيديولوجيا والواقع - بمعانيهما المبتذلة - أكثر مما تخلص لصوت الخيال والجمال.

إنها الاعتبارات نفسها التي حفزت الخطاب التنظيري - الآنف الذكر - على التصدي للأوهام والمغالطات التي كرسها المرحلة. وهي نفسها الاعتبارات التي تقدم عناصر السؤال الإشكالي لهذه المقاربة.

(17) صدرت لأحمد المديني روايات هي :

- (1) زمن بين الولادة والحلم. (دار النشر المغربية) 1976. ط. أولى.
- (2) وردة لموت المغربي (دار النشر المغربية) 1985. ط. ثالثة.
- (3) الجنزة. (دار قرطبة للطباعة والنشر). 1987. ط. أولى.
- (4) حكاية وهم. (دار الآداب). بيروت 1993. ط. أولى.
- حكاية وهم مغربية - دار النشر المغربية. 1995.
- (5) طريق السحاب. دار النشر المغربية. البيضاء. 1994.
- (6) مدينة براقش. منشورات الرابطة. البيضاء. 1998.
- (7) العجب العجيب. منشورات رابطة أدباء المغرب. الرباط 1999.
- (8) الهباء المنشور. دار نشر المعرفة. الرباط 2001.
- (9) قاسر لو عادت إليه. الرباط 2003.
- (10) المخدوعون. منشورات أحمد المديني 2005.

مصوغا صيغة فنية فيما يشبه القيام بإنجاز معادلة شاملة بين ما هو فني وما هو مجتمعي»⁽¹¹⁾. ويمكن أن نضيف، بين ما هو غربي وافد وما هو شرقي أصيل.

3.2 لقد دعا المديني إلى التمرد على الفصل الزائف بين الشكل والمضمون، ولجأ على وحدة المكونين وانسجامهما، ومفهوم الانسجام هذا، هو بالذات ما شكل قاعدة دعوته المتوترة إلى ردم المسافات الوهمية بين أطراف ثنائيات زائفة من قبيل (الشعر - الشكل والمضمون - المكتوب والشفوي - المشخص والمجرد - الخاص والعام - الفردي والجماعي - الذاتي والموضوعي (... الخ). ففك التعارضات الوهمية بين أطراف هذه المعادلات التقليدية هو ما من شأنه أن يبدش من التداخل الروائي. وهي القاعدة - الأم في مراتب مرتكزات الطرح التنظيري عند المديني. إن «واقعية الكتابة» أو «النصية المطلقة» تمر عبر جسر التداخل الروائي، وهي استراتيجية لا تتعارض مع أفق الحوار المنتج مع مكونات اللحظة التاريخية (المحلية والقومية والعالمية). كما أن تأسيس زمن التداخل الروائي لا ينفي أولوية «الوعي الثاقب بأهمية المعمار الروائي، وبنياته الدالة»⁽¹²⁾.

أما المبدأ الناظم لقواعد هذا التصور، فهو مبدأ الرؤيا : فتجديد الخطاب الوافي وفق المرتكزات السابقة هو ما يؤول إلى الانخراط في مرحلة المشروع الروائي (الرؤيوي - لتركيبى)⁽¹³⁾، حيث ينتفي «التناقض العظيم بين الوجود واللاوجود» وتنهى «الهوة العميقة التي تفصل بين الوجود والزمن، بين الزمن والتاريخ، بين الأنا الذاتية - الجماعية والمصير المأساوي»⁽¹⁴⁾.

إن تخطي كل مآزق الفهم التقليدي للواقعية لا بد وأن يأخذ بعين الاعتبار مؤشرات هذا الخطاب التنظيري : وإلا، فإن التراكم الروائي سيبقى أسير النزعة الوصفية والوعظية. هذا محمل ما تدعو إليه هذه الكتابة الموازية للتجربة الإبداعية عند المديني. وإذا كانت تلجأ على أهمية صوغ الواقع «في إطار رؤيا وليس عبر المرأة التسجيلية - الانعكاسية»⁽¹⁵⁾، فلأن الواقع الجديد - كما يقول المديني - «هو المؤهل أكثر من سواه ليطلع لنا ليس ما انتبه له وكأنه محض صدفة، بأنه يمثل رواية عربية جديدة، ولكنه هو الرواية بالفعل، وقد جللتها الرؤيا المأساوية، واكتسبت أكثر فأكثر أدوات تعبيرها الصحيحة»⁽¹⁶⁾.

(11) أحمد المديني. (أسئلة الإبداع ...). ص : 82 .

(12) المرجع نفسه. ص : 85 .

(13) المرجع نفسه. ص : 86 .

(14) المرجع نفسه. ص : 84 .

(15) المرجع نفسه. ص : 86 .

(16) المرجع نفسه. ص : 86 .

إن النقلة المنهجية في التحليل الأسلوبي وفق بعض آراء باختين المتشعبة، تذهب إلى أبعد من ذلك، فتطرح تصورا جديدا لعلاقة اللغة بالمؤلف، وعلاقتها بمؤسسة الجنس الروائي. فبعيدا عن التصور الكلاسيكي لتفرد أسلوب الكاتب ومطابقته لأسلوب الجنس التعبيري، يتحدث باختين عن «أسلوبية الجنس الروائي» حيث تعدد الأصوات والرؤى و«تنوع اللغات، وليس وحدة لغة مشتركة معيارية، هو ما يبدو بمثابة قاعدة يقوم عليها الأسلوب»⁽²¹⁾. ففي هذا السياق يأخذ صوت المؤلف موقعه إلى جوار بقية الأصوات والأساليب المتحاوره. وهذا النزوع صوب التعدد اللساني، هو ما يجعل المشكلة المركزية لأسلوبية الرواية ربما تصاغ باعتبارها مشكلة التشخيص الأدبي للغة، ومشكلة صوة اللغة⁽²²⁾. هنا - كما يوضح محمد برادة - لا يتعلق الأمر بـ «اللغة - النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة - الملفوظ - الكلمة - الخطاب، المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتختزن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخص وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم»⁽²³⁾. إن الرواية ظاهرة متعددة الأساليب والأصوات واللغات، وتنطوي على وحدات أسلوبية عليا. وهذه المنطلقات المنهجية هي ما يحفز هذه المقاربة إلى البحث عن بعض مظاهر التنوع الأسلوبي وممكنات التعدد اللغوي في مجرى التحقق النصي لرواية الجنازة. أما الأدوات الإجرائية والآليات الاصطلاحية التي سنسترشد بها في توصيف بعض تلك العناصر التشكيلية، فيتمحور أهمها حول سؤال التشخيص الأدبي للغة ومجموع صور اللغة التي تقاطع بعض مظاهرها مع الطرائق التالية. يقول برادة: «إلى جانب سياق التضمين وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر يورد باختين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية:

- الحوار الخالص الصريح

- التهجين: أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعين لغويين منفصلين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا.

- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين

(21) المرجع نفسه. ص: 129.

(22) المرجع نفسه. ص: 156.

(23) ميخائيل باختين: (الخطاب الروائي). تقديم وترجمة محمد برادة. دار الأمان. الرباط. 1987. ص: 12 ط. ثانية.

- إذ كيف تتصدى رواية (الجنازة) لمغالطات الفهم التقليدي للواقعية ؟ وما هي العناصر التشكيلية الجديدة التي تقترحها لمساءلة الواقع من زوايا غير مسبقة في الخطاب الواقعي ؟ وهل وفقت إلى المزاجية بين الانخراط في سيرة التجريب، وبين الحفاظ - في الوقت نفسه - على المبدأ الواقعي منطلقا وأفقا للكتابة ؟ وبماذا يمكن القول إن (الجنازة) قد تحضت بعض مآزق امتدادات (النص المرجعي) ؟ وهل ظل التحقق النصي وفيما لأسئلة التنظير الموازية ؟

بهذه الأسئلة وبغيرها تتقدم مقارنة هذا النص الروائي كمدخل لمساءلة قضايا وأسئلة تعتبر من صميم هموم وإشكاليات المشروع الروائي العربي بالمغرب قيد التشكل. فإلى أي حد يمكن اعتبار «الأسلوبية» المنهج الأكثر ملائمة لاستخلاص بعض مقومات جماليات الخطاب «الواقعي» في «الجنازة» ؟

ج- تقديم منهجي عام :

1.4- يقول باختين : «نحن لا نفحص اللغة كنظام من المقولات النحوية المجردة بل كلغة متخمة إيديولوجيا، كمفهوم للعالم، كرأي مسموس، أو مثل ما يضمن حدا أقصى من الفهم المتبادل في كل مجالات الحياة الإيديولوجية»⁽¹⁸⁾. وهذه النظرة الجديدة إلى اللغة الروائية هي ما يقدم المهاد الملائم لتجسير العلاقة بين المكون الأساسي في النص الروائي (اللغة) والمرجع الخارجي (الواقع)، وذلك عبر تصور إجرائي متطور للعلائق بين أقطاب الظاهرة الأدبية. من هنا، فإن معنى الإيديولوجيا هو الآخر يكتسب بعد مغايرا لمعناه «المضموني» المبتذل. إنها «مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويثبته عبر الكلمة، الرسم، الخط، أو بشكل سيميائي آخر. فقولنا إيديولوجيا، يعني داخل علامة، كلمة، حركة، خط بياني، رمز... إلخ»⁽¹⁹⁾.

إن إعادة النظر في العلاقات القائمة في الرواية بين اللغة والإيديولوجيا وبين اللغة والواقع، هو نفسه المبدأ الذي ترتب عنه الإقرار بوحدة الشكل والمضمون باعتبارهما وحدة أسلوبية في الخطاب المفهوم كظاهرة اجتماعية، فهو اجتماعي في كل مجالات وجوده وفي كل عناصره، بدءا بالصورة السمعية وانتهاء بالتصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا⁽²⁰⁾.

(18) Mikhail Bakhtine - (Esthétique et théorie du roman) Ed : Gallimard. 1978 P 95

(19) Tzvetan Todorov. (le principe dialogique). Ed : Seuil. P : 32. suivi de E.C.B

(20) ميخائيل باختين. مرجع سابق ص : 85 .

استراتيجية (الرواية - الرويا)

مقاربة تحليلية لرواية أحمد المديني (الجنازة)

1. فسيضاء النص :

1.5. في هذا النص تتمايز (الكتابة) عن (الرواية) ويتداخلان في الآن نفسه. أما الفصل الأول (الجنازة 1) فلا يحضر فيه ما هو روائي إلا في حدود دنيا، بينما تنهض الكتابة كأفق للسرد المركب، بأوسع معاني السرد⁽²⁶⁾. وفقط، مع بداية الفصل الثاني وامتداد مع الفصول الموالية (الجنازة 2، 3، 4، 5، 6) تبدو «الرواية» أكثر وضوحاً وتلور، ويتنامى عنصر الحكى في اتجاه أكثر تبيناً وبروزاً. ما الفرق بين الكتابة والرواية؟ وأين ينتهي نسيج هذه ليبدأ نسيج تلك؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تقتضي القيام بتقطيع إجرائي لوحدات النص. وقبل ذلك تتعين الإشارة إلى أن هذا التقسيم يكرس مع (السارد الكلي المعرفة) نفسه، حيث يعلن في منتصف الفصل الرابع تبنيه لهذا التمييز إذ يقول :

« إلى هذا الحد تنقطع الرواية، ولا تنتهي الكتابة »⁽²⁷⁾. وبهذا المعنى، فإن «الكتابة» لا تقتصر على الفصل الأول، بل تمتد إلى فصول لاحقة لأنها أشمل من الرواية.

إن الفصل الأول يشكل وحدة أسلوبية متكاملة العناصر، ويمكن فصلها إجرائياً عن بقية الفصول باعتبار هذه الأخيرة تشكل وحدة أسلوبية قائمة بذاتها هي الأخرى (الجنازة 2، 3، 4، 5، 6). وفي تفاعل الوحدتين، تنهض الوحدة الأسلوبية العليا التي تؤسس رؤيا النص. فما هي - يا ترى - العناصر التشكيلية التي تميز التشكل النصي لكل وحدة سردية من بين وحدتي الخطاب الروائي ككل؟ وما الذي يجعل «الكتابة» تتسع لتجاوز العصر الروائي، بينما تتميز هوية الروائي لتنفلت من امتداد الكتابة؟

(26) انظر التحديد الشامل للسرد عند بارت في :

Introduction à l'analyse structurale des récits - communication - 8. Ed du : Seuil.

(27) الجنازة، دار قرطبة، الدار البيضاء - 1987. ط. أولى. ص : 97 - 98.

داخل ملفوظ واحد. وصيغ هذا التعالق هي :

- الأسلبة : أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة «أجنبية» عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه «فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل...».

- التنوع : نوعٌ من الأسلبة يتميز بأن المؤسلب يدخل على المادة الأولية لغة موضوع الأسلبة، مادته «الأجنبية» المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة...) متوخياً من ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها.

- الباروديا : نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة، المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً، بل عليها «أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهرية مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بوشرت عليها» (24).

2.4- تلك كانت بعض آليات المنهج الأسلوبي كما تراهن عليه بعض كتابات باخثين المتنوعة. وإذا كان هذا الأفق المنهجي لا يمكن أن يتطابق أو يفي بكل ما يقترحه نص (الجنازة) من خصائص أسلوبية، فلعله يكون مجرد حافز ناظم لخطوات التحليل. تلك الخطوات التي تأخذ بعين الاعتبار :

« - الطابع الوظيفي لكل ملمع أسلوبي في النص الروائي باعتباره كلا.

- علاقة الخصائص الأسلوبية للرواية بالخصائص المميزة لهذا النوع ذاته.

- الأثر الحاسم لزاوية نظر الكاتب / والراوي الذي ينوب عنه في صياغة الشكل الأسلوبي العام للرواية» (25).

فبهذا المنحى ستعمد هذه المقاربة إلى تلمس بعض مظاهر النمذجة الأسلوبية للواقع والايديولوجيا وفق ما تراهن عليه بعض تمظهرات التحقق النصي. على أن السؤال المركزي الذي سيقى بمثابة الموجّه الأساس لكل إجراءات التحليل يتمثل في محور (الواقعية). إذ كيف يؤسس المديني - عبر هذا النص - مساهمته في تجديد خطاب الرواية الواقعية بالمغرب ؟

(24) المرجع نفسه. ص : 14.

(25) حميد لحمداني : (أسلوبية الرواية - مدخل نظري). منشورات دراسات سال 1989. ط. أولى ص : 79.

إن البدايات صاعقة (...)

(...)

إن البدايات موحشة (...)

(...)

لا شيء يموت

لا شيء يعيش

الأمس حداد واليوم كذلك

آخر الخطاب لن يأتي

وأول الخطاب فات

والساعة تدق :

موت، موت، موت «(31).

ومن جهة أخرى، هناك ما يمكن أن نعتبره غزوا من طرف الشعري للنثري، وهو غزو يتخذ له تجليات متنوعة تطبع الصوغ الفني لنسيج السرد. إنه اشتغال الوظيفة الشعرية في حقل النثر الفني، وهو اصطراع يمد الكتابة بمقومات جمالية من قبيل (الإيقاع الصوتي) على سبيل المثال. كيف ذلك ؟

3.5. هناك مجموعة من العناصر التشكيلية المستمدة من الشعر يمكن رصدها في عينات متنوعة من نسيج هذه الوحدة الأسلوبية. ومنها - بصفة خاصة - (التكرار البنيوي والرجوع والسجع ...) وهي جميعا مقومات فنية تؤهل النثر الفني إلى امتلاك «سمة بفاعلية» شأنه في ذلك شأن الفن الشعري. وكأمثلة على ذلك، نقرأ :

- في مستوى (المعاودة) La reprise وعلى صعيد المفردة : «وقلت السبية والسبية، المخزن والمخزن كل يوم، من شروق الشمس إلى غروبها، ثم، إنها لا تشرق مع سبية، والمخزن وبوغابة الذي يمنعنا من الحطب، وقائد الحرس، وكلاب الحرس، وبيدان الحرس، وقمل الحرس، وظللنا نهرسُ زمنا طويلا فتأكل الجلد، وهتكت لأغراض، وفسق في الطين والتين، واعتصم الرجال كلهم في «كتامة» يدخنون الكيف يحلمون في الظلام بانقشاع الظلام» (32).

الجمعة ص : 9 - 10 .

(32) الرواية ص : 14 .

2- الرواية في درجة الصفر :

2.5- في معرض دراسته لبعض جماليات (الرواية الجديدة) بفرنسا، يتحدث جان ريكاردو Jean Ricardou عن ما يسميه بـ «حرب المحكيات» la guerre des récits، و «حرب البلاغات» la guerre des rhétoriques، و «معركة الأساليب»⁽²⁸⁾ la bataille des styles، وهي جميعاً صيغ اصطلاحية تؤشر على أفق الكتابة لمّا نجح صوب المزج بين الفنون والأجناس التعبيرية المتباينة. وفي حالة (الجنازة)، ومنذ الفصل الأول، يقف القارئ (الممكن) على ضروب من التجاور والاصطراع والتداخل بين قوالب حكائية، وآفاق بلاغية متنوعة تضطلع بصوغها أسلوبياً جملة «معارك» أو «حروب» بين أجناس تعبيرية متخللة.

أما الصراع المحوري بين تكوينات النسيج السردي فيمثله التداخل النوعي بين الفن الشعري والنثر الفني. فالصراع بين فعالية هذا وذاك تضع الكتابة على تخوم (المحكي الشعري) وفق المفهوم الذي يحدده له تاديي Jean-yves Tadié في دراسته التي تحمل العنوان نفسه⁽²⁹⁾. فحركية السرد ونموه تقتربان بـ «صراع ثابت بين الوظيفة المرجعية، بمهامها الاستدعائية والتشخيصية والوظيفة الشعرية التي تثير الانتباه إلى شكل المرسلات نفسها»⁽³⁰⁾. وهذا ما يضيف على فسيفساء الكتابة ضروباً من التمازج والتداخل بين العناصر النوعية المتميزة. فمن جهة، هناك وحدات شعرية قائمة بذاتها تتخلل مسافات النسيج السردية، وهي في اشتغالها الأسلوبية تمتلك كل خاصيات اللغة الشعرية (صور شعرية + بنية إيقاعية + وحدة عضوية (...)). وهذا هو الأفق الذي تدشن به (الجنازة) سيرورتها النصية، حيث نقرأ :

« إن البدايات مدهشة وإن الصحو معتملٌ

وقد خرجتُ لك اليوم

وهبتُ على محياك الأعاصير

فاستفّ ما في الطريق من ملح

ما بين الجناحين أهتف يصعد التيار

ها إن اللون يشتعل

إن البدايات صاحبة (...)

(...)

(28) Jean Ricardou (Le Nouveau roman) Ed : Seuil. P 102/103/108.

(29) Jean-Yves Tadié. (Le Récit poétique) Ed : puf. P : 8.

(30) المرجع نفسه. ص : 8 .

مساواة بأغراض مناظرة من قبيل (السجع)، حيث نقراً :
- « نحن عسكر المدينة، صرخوا، ولن يفلت منا هذا الآبق، المارق، المفارق،
الملاحق، الناعق » (37).

هناك التشغيل الوظيفي لعلامات الوقف التي تعكس بمستوى استثمارها درجة
الغنية القصوى التي تحظى بها أدق عناصر اللغة (النقطة، الفاصلة، الحرف، المفردة،
الجملة، الخطاب ...). وكمثال على ما تحظى به المفردة الواحدة من «تحكيك»
و«صفل» تبلغ معه حدود منح أنفاسها الأخيرة، نقراً :

- « ومن برد السنين يعم عمر الناس صهدهك، يحبو، يزحف، يركض، يلهث، ينهج،
ينقطع النفس. عرق. نار هي، جحيم، فلوات قطعت، كئبانا نهضت » (38).

إنها بعض مظاهر غزو الشعري للنثر الفني، وهو حوار أجناسي تتبادل فيه الأساليب
والبلاغات جمالياتها، فتغدو المرسلات مسرحاً للاحتفاء واللعب المرآوي مع «النفس».
وهي البذور الأولية لنمو وعي جديد بالانعكاس، تكفي فيه الكتابة بالإحالة على
صورتها، جاعلة - بذلك - من فعل الخلق - في حد ذاته - هدفها الأساس. لقد اصطلح
ميشيل منسوي Michel Mansuy في مقال له حول الرواية الجديدة بفرنسا (39) على
ألعاب المرآة هذه بما أسماه «نرجسية المتخيل». وفي ذلك ما يؤول إلى تفاعل هذا
النص مع أفق انتظار الرواية الغربية المتمردة، إذ ما أسرع ما يتطور هذا التنويع الصوتي
إلى مستوى جعل الخيال - ككل - يتأمل صورته المكررة في مرآة السرد إلى ما لا
نهاية (40).

1.6- بشكل محايث ومساوق لاصطراع وظيفتي (الشعري والمرجعي)، ينهض
الصوغ الأسلوبية لهذه الوحدة السردية (الجزء 1) باستيعاب حوار داخلي متنام بين
بنيات فنية وقوالب تعبيرية أخرى مغايرة تُضفي على سيرورة التشكل النصي طابع
اللاتمركز. إنه منحى تدميري يراهن على المزج والتداخل بين أجناس متخللة، يتمرد

(37) الرواية. ص : 18.

(38) الرواية. ص : 11.

(39) Michel Nansuy. (l'imagination dans le Nouveau Roman) in : (Nouveau Roman : hier, aujourd'hui
- 1. Problèmes généraux U.G.E. - Paris P : 87.

(40) Françoise Van Rossum Guyon : (Le Nouveau Roman comme critique du Roman). Ibid. P 415 -
400

- «وطوبة لكم وطوبى وطوبى وسبحان ربك رب العزة عما يصفون. وسلام على المرسلين - المرسلين. فهل أكون أنا، إذن، من المرسلين إليكم يا «أولاد حريز». الخبزة أغوتني، والخبزة شردتني، والخبزة نشرتني في البلاد» (33).

- «وأخيراً فقد ابتدعوا الصراخ عوض الكلام : يؤشرون بالصراخ، يبيعون بالصراخ، يضاجعون بالصراخ. والأدهى من هذا أنهم يطلبون الزيادة في الأجور بالصراخ، وتلك علامة أخرى عن قرب خروج الدابة. والحقيقة أنهم يصرخون ضد اللغة العربية الفصحى» (33).

وفي مستوى الصدى (نظام الرجوع) نقراً :

- «وتردد الصدى فوق كل القمم الأطلسية يحمل نحيب نساءنا الريفيات، ثم انضغاط الريف بين فكي المخزن والسيبة والمخزن، زن، زن، زززززز» (34).

- أما في مستوى التضاد Contraste، فنقرأ مناورات تركيبية تخضع المعجم لسيرونة لعبية تنسف المعنى التقريري وتراهن على تعدد الدلالة :

- «واشتبه علينا أننا نسمع من ينادي أن يا أهل المغرب أزفت شمسكم على الغروب، ومغربكم على الشروق، وأنت يا ابن آدم أتركت الدنيا أم الدنيا تركتك. أجمعت الدنيا أم الدنيا جمعتك. أقتلت الدنيا أم الدنيا قتلتك. التفتشتم حولكم أم التفتوا عليكم» (35).

- «وليس ما بين القتل والصمت إلا الكلام
وليس ما بين الكلام والصمت إلا القتل
وليس ما بين الصمت والقتل إلا القتل» (36).

4.5- إن هذه العناصر التشكيلية (التكرار - التضاد - الصدى ...) مدعومة بوحدات شعرية مشبعة بالانزياحات الدلالية والمجانسات الصوتية والتوازيات الدلالية Parallélismes sémantiques، هي كلها مكونات فنية تؤسس لسيرونة الاقتصاد السردى (بنية إيقاعية) تتوجه نحو استثمار حاسة السماع في المكتوب عبر تكريس لعب تركيبى ومعجمي يُسَمُّ بالتصادي والإيحاء. وبشكل مواز تضطلع عناصر تشكيلية

(33) الرواية. ص : 48.

(34) الرواية. ص : 14.

(35) الرواية. ص : 36.

(36) الرواية. ص : 18 - 19.

بتدبير من العزيز الحكيم، يوتي الملك من يشاء (...)» (42).

2.6- في هذا المسار المراهن على تداخل البنيات الفنية وتمازج القوالب الجمالية، نفتح سيرة التشكل الأسلوبية على فنيات زخرفية أخرى تراثية ومستحدثة. ك (الخرافة) أو ما يمكن تسميته بـ (الحكاية أو الطرفة الخرافية)، من ذلك قول الراوي :

- «وكان أول مواطن حوكم هو سيدي عبد الرحمن بن المجذوب، لأنه حسب الفضاء والمستشارين ووكلاء الدولة وكتاب الضبط، ونواب كتاب الضبط، والمستكبين، والآذنين، حسب هؤلاء جميعاً، شتم مدينة الدار البيضاء، ومعنى هذا أنه شتم المساجد والأئمة والصالحين، ومصالح كنس الأزيال، والساهرين ليل نهار على راحة وأمن المواطنين، إذ رفع عقيرته وجأر :

- «الداخل إليها مفقود والخارج منها مولود» (43).

أما تقنية السند (المرتبطة في التراث العربي الإسلامي، بقلب الحديث النبوي أو المقامات وكتاب الأغاني (...)) فيتم استثمارها خارج مقامها الديني لتضطلع بوظيفة الزخرف الفني. فكلام الخوري (وهو رمز ثقافي معاصر) يتحول إلى حجة شأنه في ذلك شأن أي نص ديني يعتمد علماء المسلمين لتحديد مراتب السنة ودرجات صحتها ونميز المقبول منها والمردود. وهو صوغ تهكمي لا يخلو من تندر ورمزية :

- «هذا وإن حجتنا وعمدتنا وأساس روايتنا متواتر لا يصل إليه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، تنتهي في السند الصحيح إلى الفاضل العالم العلامة، الكاتب التحرير، شيخنا إدريس الخوري، نزيل «درب غلف» وهو الملقَّب بـ «بأ إدريس» وقبته منصوبة وغالية في ساحة «مرس السلطان» تزورها الخلائق من كل فج عميق، أمدَّ الله في عمره، ونفعكم ونفعنا ثم نفعكم جميعاً بآياته وفضائله «شاي الله أبأ إدريس» (44).

3.6- في نفس سياق الانفتاح على جماليات القوالب الفنية التراثية والمستحدثة نستمر - هذه الوحدة الأسلوبية - بعض تقنيات (الحلقة) والكتابة الدرامية (المسرحية) : أما المستوى الأول، فيتجلى مع تحول القائم بالسرد إلى (راو شعبي) على غرار راوي الحلقة الذي يتفنن في صنع الفرجة عن طريق مهارات الأداء الشفوي والحركي،

(42) الرواية. ص : 21 - 29.

(43) الرواية. ص : 22.

(44) الرواية. ص : 23.

اشتغالها على ضوابط النوع الروائي التقليدية، بحيث يغدو هاجس التقويض أفقا لتكريس منزع انقلابي، مسكون بالبحث والكشف عن إمكانات تعبيرية لا نهائية: هو الطموح إلى إعادة تجنيس النوع الروائي من خارج حدوده وقيوده ضدا على أوهام (النقاء النوعي)، وابتغاء معانقة «مطلعية الكتابة». فبهذا المنطق الفني المتمرد على كل معيارية، تصهر هذه الوحدة الأسلوبية - ضمن صوغها الحوارية الداخلي - فنيات زخرفية لكل من (الرحلة والسيرة والخرافة والحديث والحلقة والمسرحية والأسطورة ...) وهو تبادل حوارية يؤسلب بلاغات وأساليب، قوالب وبنيات جمالية متنوعة في أفق لا نهائية الكتابة. يقول الراوي بصدد تأطير شخصية مولاي علي :

- «من القليعة إلى غفساي

- من غفساي إلى القليعة

- من غفساي إلى القرويين

- من القرويين إلى الشاوية

- من الشاوية إلى الشاوية في برشيد

- من برشيد إلى الدار البيضاء» (41).

إنه قالب (الرحلة) الذي جاء متداخلا مع قالب (السيرة) أو (الترجمة الذاتية) لشخصية روائية قيد النمو. وهو نفسه الصوغ الأسلوبية المزدوج الذي تخضع له شخصية روائية أخرى من عالم الأشياء (مدينة الدار البيضاء) التي يؤرخ الراوي للحظة ميلادها بقوله :

- «في البدء كان هنا البحر وروث البهائم وطائر اللقلق (...) إلخ». وهي (رحلة -

سيرة) لمدينة ستولي بنفسها - بصوتها عملية تأطير حياتها ومماتها، بما يرافق ذلك التأطير من دفاع عن النفس ضد كل التهم الموجهة إليها بدعوى «المخالفات» :

- «إنني الدار البيضاء أشهد أنه باطل، وأنه لاحق اليوم وهو باطل، وأنني ما أجرمت

في حق أحد، فلا أنا ضيقت، ولا أنا وسّعت، ولا دفعت الجدران إلى الاعوجاج، ولا السقوف إلى الانخراق، كما المجاري، والحديث في الأسواق والقيساريات بالصراخ بدل اللغة العربية الفصحى، المقدسة، فكله لم يحدث وحدث ويحدث وسيحدث

(3) الشاهد - الشهيد

(رأس المبعوثين)

والخلفية «التناصية» التي تسند محكيات هؤلاء الشهود تمتح من حقل (علم الأخريات)، جاعلة من الدنيوي - بذلك - أفقا للتمازج مع ما هو «أخروي». إنه تحييل إيحائي مضاعف الدلالة. ينفتح - بشكل متساوق - على مأسوية المعيش (نفاضة البيضاء العظيمة)، وفجائية اللامرئي (زمن الحشر العظيم)، وهي «رؤيا قيامية» تصهر العالمين : «الدنيوي والأخروي» في صوغ أسلوب واحد، يلزم نمو النص ويؤسس نواته الرؤيوية - التركيبية :

يقول الشاهد - المبعوث الثاني :

«(...) فما هي إلا ساعة، ولا شيء قبلها، حتى اختلط النور بالظلام، هبت ريح صرصر، تبعها رعد. ثم إن الدوي اشتد، ولم يكن فصل شتاء، ولكن أوائل صيف في العصر الشمسي الثالث أو الرابع، واشتبه علينا أننا نسمع من ينادي أن يا أهل المغرب أفت شمسكم على الغروب، ومغربكم على الشروق، وأنت يا ابن آدم أتركت الدنيا أم الدنيا تركتك. أجمعت الدنيا أم الدنيا جمعتك. أقتلت الدنيا أم الدنيا قتلتك. التفتتم حولكم أم التفوا عليكم. هذا أوان الصعق. هذه نفخة الصعق ثم تليها نفخة الفزع، تسير الجبال سيرا، وتمور الأرض مورا وترجف الأرض رجفا مثل السفينة في الماء، وتضع الحوامل حملها وتذهل المراضع عن رضائعها وتصير الشياطين حائرة وقد ناثرت عليكم النجوم وكسفت الشمس وكشطت السماء من فوقهم، والناس من ذلك في غفلة وأي غفلة، ثم إنا ما زلنا في أمرنا هذا حتى مال كل ما تحتنا وحولنا، وتسارعت الطلقات من كل صوب، وشجت الرؤوس، ودهشت الأجساد، أشباح كالأشباح وأجساد كالأجساد. وإن لمتعجب أن يتعجب كيف جُنَّتْ مدينة الدار البيضاء وهي لرزينة، الثابتة، فإن أحياء كاملة ترحزحت عن مواقعها متجاوزة الأرصفة وعلامات السرور بين صارخة ومقهقهة ومعولة وهو صراخ لا كالصراخ، وعويل لا كالعويل، فما هو إذن ؟ لكننا ما لبثنا أن بدأنا نفعل فعلها، فاشتبه علينا الأمر إن كانت أرواح خفية قد سكنتنا. ولكن الرصاص كان يلعلع، ينفذ إلى الصدور فتصدح الحناجر بالتهليل والغناء (...)(47).

1.7- إن هذا الردم للنفجوات الزمنية، والتذويب «التناصي» للمسافات النصية بين

(47) الرواية، ص : 36 .

المطوّح بالمتفرجين في مسارات التشويق والتسلية :

- «أيها السادة. سنفتّح الفرجة قريباً فأمهلونا. عندنا مغان وطيب وزيرجد. بعدد وإرم ذات العماد. عندنا الإنس والانسُ الجان. وعندني لكم في آخر الحفل مشهد تحترق فيها الأبواب. فأمهلوني قليلاً» (45).

وهو السعي الدؤوب لخلق فضاء سحري متخّم بالحس الدرامي الرفيع، ومفتوح على صور مسرحية قيد الكتابة الدرامية. هذا ما تركّبه تقنية (الإرشاد المسرحي) في المقطع السردى التالي :

مقطع وصفى. ديكور قبل بدء الحفل. الشاهد
والشهود والمشهود عليه. سطوب. عم الجفاف وجاء
الجراد. سطوب. خرجوا حفاة عراة يستسقون الغيث.
ثم خرج قوم آخرون يستعجلون القيامة. سطوب.
ينزل الستار قبل أن يرتفع (46).

فهذا الاستثمار الأخير يكشف كيف أن الصوغ الحوارى لأسلوبية هذه الوحدة السردية لا يقف عند حدود الأجناس التعبيرية (اللفظية)، بل، أكثر من ذلك، فهو يستوعب الزخارف الفنية للفنون غير اللفظية من قبيل (المسرح). إن الإرشاد المسرحي ينهض على ترك الفجوات والبياضات والفراغات في نسيج الكتابة. وهي مستويات تظل مشرعة وقابلة للملء والتحويل والتشخيص : إنه أفق «المسرحية» كهامش في حيز (القوة). وهو مرهون لأية عملية «إعادة كتابة»، حتى يخرج إلى حيز (الفعل). أما امتدادات فعل (التمسرح) الذي تدشنه تقنية (الإرشاد المسرحي) ويزكيه (الراوي الشعبي) بمهاراته الفرجوية، فتبدأ مع التوزيع الهندسي الثلاثي الأقطاب الذي تعكسه الوحدات السردية الصغرى في مختتم (الجنازة 1). ففي عملية التوزيع - هذه - تقام ثلاثة (أصوات) في صيغة أدوار متبادلة، كل منها يحمل قناع (شاهد)، فيتناوبون (كممثلين) على أداء شهادات «ممسرحية» حول مشهد «يوم الحشر» (كناية عن انتفاضة مدينة الدار البيضاء وتمويهاً لمشهد جنازتها - قيامتها)، فهناك :

(1) الشاهد - المبعوث الأول

(2) الشاهد - المبعوث الثاني

(45) الرواية. ص : 32.

(46) الرواية. ص : 32.

« - فتسير الجبال سيرا، وتمور الأرض مورا وترجف الأرض رجفا مثل السفينة في الماء، وتضع الحوامل حملها وتذهل المراضع عن رضائعها وتصير الشياطين حائرة وقد تآثرت عليهم النجوم وكسفت الشمس وكشطت السماء من فوقهم، والناس من ذلك في غفلة (...)» (50).

إن محاكاة النص المقدس (القرآن)، هنا، تجنح صوب التماهي مع أسلوبيته والإيهام بالتطابق مع نسغه القدسي. لكن، وبشكل مساوق - تماما - تخرج هذه المحاكاة في أطوار متواترة عن «جدية» التماهي الأسلوبية لتتخرط في ضروب من التمويه السخري، المُجِنِّ لموروث المتخيل، إنما في تنذر وهزل مقصودين :

يقول مولاي علي : «ولكن لماذا أفترض أن هؤلاء جميعا، ممن هم حولي، وخلفي، وفدائي والذين راحوا، والذين سيجيئون، والذين ماتوا، والذين سيموتون» والكاذمين الغيظ» «والمؤلفة قلوبهم» «وأبناء السبيل» «والنطيحة والمرتدية وما عاف السبع» (51).

تلك كانت بعض تجليات التناص وضروب المحاكاة الساخرة، التي تعمل على بنية عمق أسطوري لسيرورة السرد. ويبقى أن نشير إلى زخم المعجم الصوفي الذي يرشح به النسيج اللفظي في غير ما موضع. وهو العنصر الذي يرقى إلى مراتب (الجذب) أو (الشطح) الصوفي في أكثر من سياق :

«أنا الحق، أنتم العكس. أنت العكس، نحن الحق، يختلف الشبه، يتشابه الاختلاف. أنا لست أنتم، أنت نحن، أنت جنت، أنا جنت فيكم» (52).

1.8- إن هذه الوحدة الأسلوبية تشكل نموذجا حيا للكتابة المركبة والمنفتحة على آفاق التنوع والتعدد. فهي فسيفساء من القوالب والنصوص والزخارف الفنية المتداخلة والمتحاورة، بل إنها - بتعبير ريكاردو - مسرح لحرب ومعارك البلاغات والأساليب والأجناس المتخللة. فمن الصراع الجوهرى بين النثر الفني وجماليات الفن الشعري، إلى التداخل والحوار الفني بين بنيات وقوالب أجناس تعبيرية وفنية مستحدثة وتراثية : (الرحلة - السيرة - الخرافة - الحديث - الحلقة - المسرحية - الأسطورة). من (بنية الإيقاع) التي تضع الكتابة على تخوم (المحكي الشعري)، إلى (بنية الأسطورة) التي ترمد الهوة بين (الديوي) و (الأخروي). إنه جدل المندس والمقدس. وحوار النصوص

(50) الرواية، ص : 36.

(51) الرواية، ص : 20.

(52) الرواية، ص : 22.

مرجعيات (الدينوي) و (الأخروي)، هذا التداخل الإيحائي بين التراثي الموروث والمعيش المشهود، هو ما يؤهل سيرورة الاقتصاد السردي إلى امتلاك (بنية أسطورية) يدعمها الافتراض المرجعي (التناس) وضروب المحاكاة الساخرة.

ففي هذا السياق تتخلل تكوينات النسيج السردى «قصاصات» و «شذرات» و «نصوص» مستجلبة من مصادر وأطر مرجعية متنوعة. وهو تحيين يتخذ له أكثر من مظهر : فحيث نجد «تضمينات» تحافظ على «نصية» الوحدة الشذرية المقترضة - كما هو الشأن بالنسبة لبعض الأحاديث النبوية (القدسية) أو كلام إخوان الصفا (أو الإبيهي لاحقاً) - فإننا نقف على مناورات لعبية موازية تراهن على ضرب من المحاكاة الساخرة للنصوص المقدسة (أو الأصلية عامة) ممتصة أسلوبيتها ومحورة صوغها بأشكال هزلية لا تخلو من تندر وسخرية. فبالنسبة للمستوى الأول، نقرأ :

- «أقسم بهذا البلد ووالد وما ولد» أنني حين غادرت لم يكن بنيّتي أن أنفصل، أو أخون عهداً قطعت على الجبل وسرا أتمنتني عليه «ورغة»⁽⁴⁸⁾.

وبشكل أكثر انخراطاً في سيرورة اللعب الذي يتحول معه النسيج الأسلوبى إلى فسيفساء زخرفية تتخلل ثانياً تكوينه شذرات مموهة، نقرأ :

- «قال النبي (ﷺ) إن الله تعالى خلق على النار جسراً وهو الصراط على متن جهنم مدحضة مزدلفة عليه سبع قناطر. كل قنطرة منها مسيرة ثلاث ألف سنة» فالتبس على المتسللين، الهاجمين، أمرهم. ورغم أن الطريق إليه واضحة والسبل ميسرة، إلا أن هذا النور الخفيف الصادر من القبة يذعر نفوسهم، وتجمد أصابعهم على الزناد «ألف منها صعود وألف منها استواء وألف منها هبوط» فهل هذا النور أجمة، أم وجه شمس، وهم يربطون الحبال، وقد أخرجوا الأطفال، وسدوا المداخل، ولكن عينيه ما زالتا تفرسان في هذا المسار : «أدق من الشعرة وأحد من السيف وأظلم من الليل، كل قنطرة عليها سبع شعب كل شعبة كالرمح الطويل محدد «الأسنان». نحن عسكر المدينة، صرخاء، ولن يفلت منا هذا الآبق، المارق، المفارق، الملاحق، الناعق، لنمر إليه، وبهلاكة تهلك العامة جمعاء» وروي أن من يمرون على الصراط تحت أقدامهم وفوق رؤوسهم وعند إيمانهم ومن خلفهم وأمامهم»⁽⁴⁹⁾.

أما المستوى الثانى، حيث المحاكاة والاستنساخ التمويهى، فنقرأ :

(48) الرواية. ص : 13.

(49) الرواية. ص : 18.

- «(...) تصر أنت على مواصلة العبور تقول إنني لا بد أن أصل، من التواء هذه الأزقة وعمق عتمتها أصل، وسأفتح لي في الرحام، وداخل الحشد، وفي كثافة الغابة، وعند الانسداد، والأسوار، وفي وجه المتاريس (...)» (54).

- «(...) وسيكون عليك أن تستعد للعبور كما لو كنت ستخترق دغلا كثيفا. هنا يبدأ الزحام، والصخب، البشر المتراكم. ولكأنما تكون مرفوعا فوق الأصوات أو مندفعاً فيها. إن لهذه الروائح الحادة، والعطنة، وللعرق الذي يبلل الملابس، قدرة كانت أو مرتقة، ما يجعل الحشد جسدا والجسد مدينة أخرى داخل مدينتها (...)» (55).

بهذا التلفظ المونولوجي المقترن لدى الشخصية المحورية باختراق الزحام البضاوي في اتجاهات طرق ملتوية وفضاءات متداخلة، ينشطر المحكي إلى عالمين : عالم خارجي (المرئيات والمسموعات والأصوات والعرق وضجيج الشوارع وكل ما تراه أو تسمعه أو تشمه حواس الراوي) وعالم داخلي قوامه (الاستبطان والاستذكار والهذيان). ف (أنا الكاتب ؟ أنا الراوي ؟ أنا السارد ؟ هو ؟) تتحول إلى (شاشة كبرى) تنعكس عليها الوقائع والعلائق والأزمنة والأمكنة والوجوه والذكريات والحالات والمواقف. إنها مرآة لسرد يعكس عنف الباطن وشراسة الدواخل وتصدعات اللاشعور. أما (المحكيات الصغرى) التي تتخلل مسارات تدفق الوعي، والاستيهام والحوار الداخلي، والتأمل والتداعي، فتخضع في تشظيها السردى لمبدأ التقعير *la mise en abyme* الذي تتوزع بموجبه سير ومصائر الشخصوس الروائية المستذكرة.

من الغياب إلى الغياب تبدأ الرواية وتنتهي. وفي إطار الصوغ المونولوجي يتأسس الحكى ويتصدع، ينبني ويتفكك. وضمن مجرى قالب (الرحلة الرمزية) تنطلق وتلتوي تكوينات الأساليب ومسارات اللغات. ورغم المنحى المونولوجي لاقتصاد السرد، فإن الأفق الحوارى يتخلل نسيج الكتابة. وهو أفق يجنح إلى معاكسة مركزة حياة اللغة مشيدا حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنوع من المونولوج الداخلى. إنه المدخل الحوارى الحاضن لتعددية اللغات والأصوات والرؤى. وهو اشتغال أسلوبى ينوع على تيمات وحكايا وسير تمتح من الواقع شرسته وقرفه وعنفه.

(الموت - الجنون - العاهة والهذيان)، تلك هي التيمات المحورية التي تنتظم (محكيات صغرى) لشخصوس روائية محطمة ومهمشة ومنهكة وشائهة. إن الخلفية

(54) الرواية، ص : 50.

(55) الرواية، ص : 51.

والفنيات القديمة والحديثة. فمحاكاة الواقع لا تنفصل عن محاكاة الموروث التخيلي. والتندر والسخرية من المعيش لا تبتعد عن التندر والسخرية من القدسي والمسترجع. فهي فسيفساء نصية، تراهن على (التمويه) و (الإيهار). على (الغموض) في لعبة (مرايا متقابلة) بين عنصر الحكيم ومقومات الأنواع المجاورة. لكل هذا، يتسع أفق السرد، فتمتلك الكتابة مرونة مورفولوجية تؤهلها لتشديد صوغ حوار داخلي متمرّد ومناهض لكل معيارية جاهزة.

إن سيرورة «التجنيس»، هي نفسها سيرورة الانقلاب المتواصل على الضوابط. وأسلوبية المحكي هي نفسها هاجس البحث عن آفاق جديدة ولا نهائية للكتابة. ترى، كيف سيتواصل مد التدمير والتمويه واللاتمركز في الفصول الموالية؟

3- التشخيص الأدبي للغة :

1.9- مع الفصول الموالية (الجزء 2، 3، 4، 5، 6) تخرج الكتابة من طور «اللاتجنيس» إلى أفق امتلاك وضع روائي محدد. فهناك (قصة - إطار) تنتظم خطوط - مصائر وتوجه مسار السرد : شخصية راو متعدد الأقنعة (أنا الكاتب ؟ أنا السارد ؟ أنا الراوي ؟ هو ؟) تضطلع بتحديد فضاءات المحكي وفق صوغ أسلوبية متنوع تنشط فيه (المحكيات - الصغرى) وتحرك صيغ الضمائر في كل اتجاه : (المتكلم - المخاطب - الغائب).

يقوم هذا الراوي بما يشبه (الرحلة الرمزية) في طرق وأجواء مدينة الدار البيضاء. يذهب إلى مكان معلوم لحضور اجتماع حزبي مرتقب. ويرجع ليذهب مرة أخرى بحثاً عن (هو) بقصد أن يتسلم منه (وصية ؟ سرا ؟) لكن هذا الأخير (ضمير الغائب هو !) يتعرض للاغتيال قبل الاتصال المقرر.

وبين الذهاب والإياب فالذهاب (...) إلخ، ينهض التلقظ المونولوجي لشخصية الراوي، وهو تلفظ ينمو ويتطور مع ازدياد حركة الراوي وفعل اختراقه للزحام البيضاء :

- « (...) وفي الوقت الذي أنت فيه ليس ثمة سوى حركة واحدة تقطعها إلى القدم، إذ لا بد أن تعبر آيت يفلمان، وتعبر نفسك، عليك أن تنتسب بهذا الفعل، إن هذا الشيء يمسك عليك هذا النفس، وهذا العبور اليوم يكاد يكون استثنائياً بالنسبة للمرّات السابقة (...)» (53).

(53) الرواية. ص : 53.

«فسيدي لكبير ما أن يملأ ما شاء له أن يملأ من المطامير ويقبض ثمن ما باع، ويدفع لمخزن الضريبة الفلاحية حتى يجمع الدراري من كل الخيام، ويحضر الحجامين لختان، فيختن الجميع، ويقيم لكل الخماسين وليمة كبرى يذبح فيها لكل عشرة خروفا، وتعد أطباق الكسكس الفوار، وتبارى زوجات الخماسين في إظهار حنكنهن وإرضاء جوع الرجال. وحين تشبع الكرش تقول للرأس غني، وفي هذه الساعة هات ما عندك من طعاريج وبنادر وكنبري، فتجاوب أصوات الغناء مع الشطيح والرديح، وينشط الناس، يقصرون ويفرحون، ويظلون على هذه الحال إلى أن يأمر الله بالصباح، فيصرفون إلى مراقدهم كل واحد على خاطرو، وناشط مع راسه بعد أن عبّ مقادير لا يعرفها من خمر «النصراني» فتطلع السكرة والتعريضة بالقاعدة وعلى كل حال هذه هي حال أولاد حريز، الطاسة والقرطاسة حتى يبان الحق ! والله يكثر خير سيدي لكبير، وحق الله العظيم وما تسالوني حلوف، أنه كان يترك سرادقه، وأي سرادق، فيكرمنا بعض الوقت (...). وفي الجهة التي تكون مواجهة مباشرة للأرائك الوثيرة التي يجلس عليها أهم الضيوف تجلس فرقة الشيوخ التي تكون قد جيء بها خصيصا لهذه المناسبة، ولكنها، في الحقيقة، أكثر من فرقة، هذي الحاجة فلانة، وهذاك الشيخ الرايس فلان، وهذيك القايدة فلتانة، كل الفرق التي يسمع عنها الجميع من وادزم وسطات وخنيفرة وحتى المغنيات الجديديات في الراديو كاينات، وهاك على رشوق ونشاط، وكل فرقة تنسيك في الأخرى، وما تشوف غير أوراق المائة درهم تتعلق، وكاس من عندي وكاس من عندك، وسيدي لكبير في نهاره، غادي، جاي، جيبوا، خذوا، كلوا، اشربوا، غنوا، الدار داركم، هذا نهار كبير، والله يكبرنا في طاعة المخزن، حتى يقرب الفجر، شي فايق وشي ناعس، وكل واحد على من وقعت عينه، ومن عندي ل عندك الخير موجود وضيافة النبي ثلاثة أيام. هادوا هم أولاد حريز وإلا فلا ! النشاط والزهو والدنيا غادية بما فيها، واللي بغا يربح العام طويل (...)(57).

إن التهجين قصدي في هذا الملفوظ الذي تتحول ساحته إلى ملتقى وعين لغويين مفصولين. فالحواجز بين (الفصحى) و (العامية) تنهار، وإعادة تنبير الصوغ الأسلوبي تكسب الصوت المتلفظ عمقه الاجتماعي ونكهته «الإقليمية»، بحيث تغدو «صورة اللغة» حلبة لتشخيص اللغة الروائية وفق سيرورة تركيبية كرنفالية. هكذا تنفتح طقوس الأسلبة على مآثور الأقوال والحكم التي تحبل بها الذاكرة الشعبية، والتي تشكل رصيда ثقافيا تراثيا أصيلا لأمكنة العتاقة، فنقرأ :

الرؤيوية لهذا التكون الأسلوبي تنشأ إلى ضرب من الوعي الممزق بالعالم. وعي مأسوي يلتقط من الواقع علامات الدالة، منمذجا إياها أسلوبيا، ومحينا جوهرها الاجتماعي، بحيث تتحول اللغة الروائية إلى ملفوظ روائي يفتح على اليومي والشعبي، الشفوي والاجتماعي، الإيديولوجي والتاريخي، وهو عمق «حواري» يُجسّر العلاقة بين النصي والخارج - نصي، بين التخيلي والواقعي، فتغدو الكتابة المونولوجية قابلة لامتصاص «الحواري» في شتى أبعاده وبمختلف تنويعاته.

2.9- أما الأبعاد الزمنية والمكانية لهذه الرؤيا، فتتخذ لها من التحولات الاجتماعية والتاريخية التي عرفها المغرب بين عهدين (الاستعمار والمقاومة / فالاستقلال) خلفيتها المرجعية : فحرية الانتقال الزمني بين المرحلتين تجعل الوحدات الأسلوبية المنمذجة لأزمنة وأمكنة التحول «تسجل لحركة الانتقال من زمن لآخر، بينهما ارتباط جدلي بحكم أن الثاني يُشكل امتدادا تاريخيا واجتماعيا للأول، وهي في ذات الوقت تسجل حركة لاستبدال الرموز وتناسخها، هذا الاستبدال الرمزي يظل مستمرا، ومنبرا من خلال صوت (الابن / السارد الرئيسي في نهاية الرواية : إضافة إلى ذلك، فإن هذا الانتقال على مستوى الزمن يصاحبه انتقال فضائي من البادية إلى المدينة، في إطار حركة متوازية»⁽⁵⁶⁾. وبعيدا عن سيرورات الاستبطان وتهويمات اللاشعور المطروحة بدلالات كلام المونولوج في مدارات المجهول والعدمي واللامحدد والخواء، نستخلص - ضمن الوحدات الأسلوبية الفرعية التالية - عيّنات نموذجية لانعكاس القوى المؤثرة في الحياة الاجتماعية داخل الملفوظ الروائي. وهو انعكاس تحويلي يراهن على عناصر تشكيلية تتراوح بين (الحوار الخالص، الصريح، والتهجين، والأسلبة، والتنويع، والباروديا).

أ- لغات الأحقاب والأجيال :

1) جيل الاستعمار (الزمن المخزني)

1.10- تمثل هذا الجيل عدة شخوص روائية مستذكّرة (مولاي علي - المنصوري - عباس ...)، وحيث إن صوت (مولاي علي) يخترق طولية الخطاب بشكل متقطع يراوح بين الظهور والخفاء، فإننا نقف على سيرورة (تهجينية) يخضع لها تلفظ هذه الشخصية وهي تستذكر أيام زمان. يقول :

(56) أحمد زيادي : (جدلية النص والمرجع وأفق التجريب : «الجنّازة» لأحمد المديني). م. ج. الاتحاد الاشتراكي. العدد 273. 16 أبريل 1989 م. ص 4 - 5.

وعبد الله، هو هو، بالمرصاد :

- حياة العرب كلها بؤس وجراح، أوف، يا لطيف منو جنس .:

قال جيلالة قبل أن يتحولوا إلى مهرجين :

- «وأنا يا مال حالي أنايا

ما حالي أنايا

مال حالي في عيشتوا ما يشبه لحوال»

قال البشير، وكأنه ينطق بالحكمة، مسكين البشير :

- ومن بعد الكاس، اضرب الحايط أو اشرب لبحر

وقال الهواري، وهو خير القائلين :

- اليوم خمر وغدا بعز ...

كاكاكاكا، حق، حق، حق، واشري تريح ..

ثم طارت ثم جاءت هفهافة، مختالة ونحن نواصل مباركتها بمزيد من الأدعية (...)
وماك، ثم هاك، خذ الدقة والله يحضر السلامة

«دقة تابعة دقة وشكون يحد الباس

لا تلومونا في الغربة ياهاد الناس» (58).

إنه حوار خالص وصريح ينهض كمشهد تنتسج عبره فسيفساء الكتابة. فالصوغ
الأسلوبى لأغنيات الشوارع، والمرددات الشعبية والتحيين البارودي لموروث
المنخيل المقدس (تحيي العظام وهي رميم) بما ينطوي عليه من سخرية سوداء، كل هذه
التنوعات الحوارية، وما تنجزه من تحطيم بارودي لمأثورات وأقوال ولغات الآخرين،
تكشف طبيعة الوعي المنزعج بالوجود لفئة اجتماعية تبحث عن خلاصها في طقوس
ليس لها من «الكرنفالية» سوى الأصدقاء والأضواء والنبرات.

ب- لغات الأيام الجارية :

(1) لغة يوم خاص :

1.12- يقول الراوي : «وتجد الواحد إذا احتككت به في الطريق خطأ هو الذي يبادر

إلى الاعتذار إليك ويلهج باللفظ :

(58) الرواية، ص : 67 - 68.

- الله يكبرنا في طاعة المخزن

- ضيافة النبي ثلاثة أيام

- اللي بغا يريح العام طويل

إنها زخارف شعبية وإيديولوجية تغني الملفوظ الروائي وتتخم صوغه الحوارية تهجينيا وتبيريًا. وكما يأخذ صوت جيل المقاومة حيّزه ضمن النسيج الأسلوبي للسرد، فكذلك نقف على أصوات أخرى موازية، تعكس لغات وأساليب حقبة ما بعد الاستقلال.

(2) أصوات جيل أيام الاستقلال :

- (ساعات المسامرة) :

1.11- تشكل هذا الجانب عينة الشخصيات المستذكّرة من لدن (الراوي) وهي : (سعيد - بشير - عبد الله - الهواري - الحيمر ...). وهذه النماذج الروائية تمثل جيلا طوحت به الخيبة والفشل والإحباط في أوضاع ومواقف تبدو «عشية». إنه جيل يعترف بخرابه ويتخذ من «العدمية» أسلوبا للتمرد على الواقع العنيد. وبذلك فهو يستبدل جحيم العالم الخارجي بنعيم العوالم الكرنفالية لأجواء (الحانات) الحمراء. ومن خلال (صورة اللغة) التي تشخص أصوات ولغات هذا الجيل، يمكن الوقوف على ضروب «التنوع» التي تخضع لها اللغة الروائية مشيدة بذلك أفقا للأسلبة وتعالق اللغات الحية :

- «نحن سادة الدار البيضاء. اخرجوا إلينا. لنا البحر، سيدي عبد الرحمن، ومال الغابة مقلقة، وكل أمجاد علال بن عبد الله هي هذا الشارع من الحانات القذرة والمطاعم الرخيصة، وليكن لنا حظ فيها مع بقية المرفوعين، وخاصة في هذا الحان، الذي يحمل اسم جلد البقر» (...)

قالت فاطنة بنت الحسين :

- ارجانا فالعالي

قال الهواري :

- «ألم أقل لكم إنها تحيي العظام وهي رميم».

قالت نعيمة سميح بصوتها المجروح الذي يسبح به البشير :

- «ياك أجرحي جريت وجاريت

حتى شي ما عزيتو فيك»

وهو لذلك لم يتردد في تسخيف قول حماد، وإن بلهجة متحايلة حتى لا يساء فهمه ويحسب السامعون، وهم خليط وفيهم عيون، وآذان طويلة، أنه يسيء الظن بالمخزن. حاشا معاذ الله، المخزن هو المخزن، وكلمته هي الكبيرة، ولكن من رأيي أن الطريق هي القضية الأولى في هذا الوقت، والأطواروت، كما قالوا أسيادنا فيها الخير والتيسير، وهي أحسن من مليون بركة على كل حال، والفاهم يفهم!» (61).

ج- لغات المهن وساعات العمل :

(1) فضاء الجريدة

1.13- لعل ذروة التدمير البارودي لملفوظ الرواية - حيث التقطع والتندر والسخرية - ترتبط بـ «صور اللغة» المشخصة لدقائق ومجاري الحياة اليومية في المجتمع المغربي. من هنا فإن سيرورة هذا التلفظ المونولوجي تنفتح على هوامش مرافق الحياة الاجتماعية مؤسلة ومعيدة تنبير الخطاب الروائي في ضوء عناصر وخصائص المعيش. هذا ما يمكن رصده بدءاً بهذه الوحدة الأسلوبية الصغرى، حيث شخصية (أبا جلول) تنجز هذا التلفظ :

«أي حياة هذه .. من الصبح إلى المساء .. كله في الجريدة .. المكالمات الهاتفية لا تتوقف .. آجي .. سير .. اشكون، اطلع، اهبط .. الأقاليم، فاس، بني ملال، أغادير، تطوان، يخ .. يخ .. يخ .. ثم الرباط دائماً واقفة على الراس ... السي محمد ... السي فلان .. السي علان .. والسي محمد دائماً .. انتبه، الخطبة غدا .. رد بالك، الصورة والعنوان البارز .. والقايد سوط المناضلين ورجال الدرك هجموا على مقر الحزب، ثم الكتابة الإقليمية، والمركزية والجنية .. وابراهيم بوكايو لم يحضر المراسلات، وصاحب الصفحة ضربها بسكرة البارحة وبقيت مواده معلقة، كلهم يهجمون عليك بأصواتهم. هندي هي الدنيا والإخوان هما هدوا .. ما عندك ما تعمل، والنضال هو هذا .. النضال .. ! آش اقضيئنا ..» (62).

(2) فضاء المحاماة والقضاء :

2.13- يقول الراوي مستذكراً مأساة المحامي (سعيد) الذي أودى به المبدأ وشرف المهنة إلى السجن :

(61) الرواية. ص : 73 - 74.

(62) الرواية. ص 86.

- «واسمح لي أسيدي وسيد أسيادي، ياك ما كاين باس، والله ما شفتك أسيدي!!»
حتى تمرض أنت من سماع أسيدي وسيدي التي تظل تطن في سمعك طنيناً لا يتراجع بسهولة. وما أَلذها من سعادة أن يطلب هذا الواحد برادا من الشاي بالمقهى، ويجلس مع رأسه ساعة وساعتين وهو يحدث نفسه.

«الله على راحة، هذي هي الدنيا وما فيها، واللي بغا يربح العام طويل» (59).

(2) لغة التجمعات الاجتماعية : (أحياء القصدير) :

وهي (صور لغوية) تعيد صوغ نبرات اليومي وحياة اللغة الاجتماعية في طبقاتها الدنيا التي يتداخل فيها السياسي بالخرافي، المخزني بالأخلاقي، الشعبي بالديني. وإذا كان مجرى هذا التنوع اللغوي يرد في سياق أسلوب السرد غير المباشر، فإنه مع ذلك يعكس الخلفية الحوارية لملفوظ تتبادل فيه نبرات الأصوات الإضاءة والتلوين، التهجين والأسلبة :

- «بدأ الجيران يتهامسون : إن المنصوري يقرأ الكازيطة، وكازيطة محددة بالذات، يقولون ضد البلاد وضد الناس الكبار، ردوا بالكم، المنصوري يعمل السياسة والسياسة أعباد الله دايمًا تخرج على صاحبها، ولعن الله السياسة والسياسيين والشياطين أجمعين ! يقول المنصوري إنه لا يفهم ما يعنون، وإنه دائماً رجل داخل سوق رأسه، وكل ما في الأمر أن الجريدة تقول الحق. وبالذات الحق عن من هم في مثل وضعه ووضعنا جميعاً نحن سكان البراريك : «يا المنصوري يا المنحوس واش ضربك الله، كل الخبز واسكت، وما تنساش أنك بو وليدات» (60).

- «حين انسحب المهندسون والدرك ارتفع اللغظ بين السكان، وبدأوا يحلفون ويتراهنون في التقدير، والتخمين. في البداية تصدّر الكلام حماد العيساوي، وهو من أقدم السكان، ويدّعي فيهم الفهم دائماً، وأعلن أن المخزن جاء لينظر في كيفية تحويل الحي من القصدير إلى البناء العتيد، وذلك لما فيه الصالح العام. وبما يجلب الخير العميم لجميع المواطنين والمواطنين، وأن المخزن سيحول حياتهم من بؤس إلى نعيم. ردد الجميع وبصوت مسموع : آمين يارب العالمين، من فمك للسماء !

ورغم أن الهيلالي أقل سناً من حماد العيساوي، ومعروف ببعض نزواته من خمر ونساء إلا أن كلمته، هو الآخر، مسموعة، وإدراكه للأمور يجد طريقه سريعاً إلى الناس

(59) الرواية، ص : 124 - 125.

(60) الرواية، ص 72.

المهرجانات ليخطبوا وهم منفوخين كالتيوس، منمقين كالطواويس، وأنا عليّ أن أزدرد المبادئ وأن أشرب القيم، وأن آكل الخرا، نعم الخرا، إنني أعرفهم واحدا واحدا، وإذا كنت قد خسرت فمعهم أمهم فقد ربحوا وحدهم. ها هو ذا جيل كامل اسمه عمر الاستقلال لم أربح منه سوى ضياعي الخاص في نهاية كل مساء، والمهم تديرُ ثمن المشروب خير من قاعدة المتقاعسين هذه !» (64).

(2) دائرة السجن :

2.14- «كنا نسأل الزوار حين يطلون علينا تلك الهنيئات في كل أسبوع :

- كيف الحال برّة ؟

- لا باس، لا باس

- يعني الدنيا هانية ؟

- هانية والحمد لله. الناس كلهم بخير وعلى خير

- والوضع ؟

- أف، الوضع دائما هو الوضع ..

- والعمل ؟ ونحن ؟

- الصبر، ما ينفعكم غير الصبر، هذا ما كان ...» (65).

(3) دائرة الحزب :

2.14- وتُشخص هذا المستوى خطبة الزعيم مولاي اسماعيل أثناء الالتقاء المشهود

للسائلي (الحركة) قبل شن (التوقف) - أي الإضراب - حيث يقول :

- «أنتم تعلمون جيمعا سبب لقائنا، اليوم، هنا، وسنتقي غدا وفي الأيام المقبلة أيضا. لا أستطيع أن أحدد لكم الوقت بالتدقيق، عليكم أن تتأملوا الأجواء حولكم لتعرفوا الميقات، لقد بدأت حركتنا منذ عشر سنوات، ثم من عشر سنوات سبقتها، وبقينا، دائما، مخلصين لزمس واحد رغم تبدل الوجوه والأيام. ونحن اليوم نلتقي بامتحان جديد، وعلينا أن نوجه الأمر، ونوجه الأحداث. لسنا وحدنا، ونحن لن نطوي في الصمت، وسوف (...) وقد نلتقي غدا أو بعد وقت طويل، فلا أحد يقدر ماذا يمكن أن يحدث، وهم لن يتركوا المدينة تفلت منهم، ولكن علينا أن نتسلح

(64) الرواية. ص : 59.

(65) الرواية. ص : 130.

«(...) ولم تكن صورة الطلبة المقيدين لتبارح مخيلته، ولا أصواتهم لتقطع عن مسمعه :

— لماذا تظاهرتم ؟

— لنعبر عن أنفسنا

— وهل التعبير عن النفس هو الشغب والفتنة ؟

— إننا تظاهرنا باسم القانون، ومن أجل حقوقنا

— وحقوق الأمن، حقوق البلاد، هل يتلاعب بها صبية مثلكم ؟

لم يتذكر أنه رافع في حياته بحرارة، وإيمان، واقتدار، مثلما فعل يومه ذاك، ورغم صرخات النائب العام لم يتراجع (...) يعيش الطلبة، تعيش النار، كان مرفوعاً وقال إنهم ضربوهم، حرقوهم بأعقاب السجائر والكهرباء، رفسوهم كالثيران، و ... كل هذا باسم القانون. حين أنهى مرافعته كان مبتلاً تماماً، والقضاة والمتهمون، والكراسي، والملفات، والحراس، كل تأييد المكان كان يدور في مخه (...)» (63).

د- لغات السلطات والدوائر :

(1) دائرة الرقابة :

1.14- ومع هذا الملمح الأسلوبي، تبرز اللغات وأنماط الوعي الإيديولوجي داخل ساحة الملفوظ، فيبدو تحطيم تمرکز اللغة وتنسيب منطقيتها ضرباً من الأسلبة المضنية لنبرات لغة الآخرين (السلطة ورموزها)، وهي أسلبة تستثمر الطبقات الدنيا لرطانة السوقي والمبتذل في ارتباطهما بالمنطق الداخلي لدوائر القمع والتسلط.

يقول الهواري، أحد أصدقاء الراوي مسترجعاً وضعية علاقته بالمهنة (صحفي مناضل) والحزب والمال :

— «صحيح تماماً أن الخمر طيب، ولكن من أين لنا بالمال، والعمل أين ؟ الجريدة تظهر يوماً وتغيب يوماً، وأين أكتب ؟ حين ذهبت عندهم لتجديد بطاقة التعريف قلت إنها مهنتي تلك، واليوم لا أستطيع أن أكتب لأن الجريدة غائبة، قالوا : أكتب في طير أمك يا ابن القحبة ! والدفع قليل على كل حال، المحاسب المالكي، حتى في أحسن الأحوال، يعدّ السطور بالقالة، والصحف الأخرى أصبح الأقزام والمخبرون مسؤولين عنها، والزعماء في أبراجهم، أوف .. إنني أعرفهم واحداً واحداً. يأتون مزهوين إلى

(63) الرواية. ص : 61 .

« يا أنا ارجانا فلعلي

ورجاي فلعلي

عار أنا أمي بوجداني

يا اداويني داويني

يا كي ما داويتي يا لعالى داوي محبوبى

يارانا سطات يسطي

ياو برشيد يداوي

على كازا جامعا لكواوي» (68).

بينما نقرأ على سبيل استثمار موروث المتخيل الشعبي نصوصا وقصصات شذرية مبثوثة في ثنايا النسيج الأسلوبى وفق سيرورة (تناصية) متواترة :

- «وفي الحديث أن جرادة وقعت بين يدي رسول الله (ﷺ) فإذا مكتوب على حناها بالعبرانية : نحنُ جندُ الله الأكبر، ولنا تسع وتسعون بيضة ولو تمت لنا المائة لأكلنا الدنيا بما فيها ... وفي الحديث أن رسول الله (ﷺ) قال : إن الله تعالى خلق ألف أمة، ستمائة منها في البحر وأربعمائة في البر، وإن أول هلاك هذه الأمة الجراد، فإذا هلك الجراد تابعت الأمم مثل الدُّر إذا قطع سلكه».

(عجائب المخلوقات/الأبشيهي) (69)

إن هذه الفسيفساء النصية، وهذا التوليف الأسلوبى يمتد إلى أعماق الذاكرة الشعبية، وفلسفة الحياة اليومية مشخصا جدلية المنحط والسامي، المدنس والمقدس. وهذا ما يعكسه التنشيط المتواصل لفعاليات اللغات والأصوات ومخزونات التراث وإفرازات المتخيل الجمعي. فبقدر ما يتدرج التلفظ المونولوجي هبوطاً في اتجاه الواقع بتعددية مشاربه وتنوع مساراته، بقدر ما يصعد التخييل ويسمو مع تحيين عينات حكائية تراثية، مما يضفي على سيرورة الكتابة عمقا إيحائيا بأفق أسطوري. إنها رواية الصعود إلى الأصول باستمرار. تنسج بين العناصر علاقات صوفية. تذوب الحدود بين الدلالات المتعددة للسمائي والأرضي. تفكك الأزمنة. تستنسخ وتكرر وتتداعى. تتخذ من الاحتمال والحلولية والتصديق لذبات لصوغ نسيج أسلوبى منسجم في تنافره. موحد في

(68) الرواية، ص : 108.

(69) الرواية، ص : 115.

بهدوتنا، ثم ماذا بعد ؟ فلم يعد لدينا، ومن العشر سنوات الأولى، ما نخسره»⁽⁶⁶⁾.

هـ - تنويعات :

1.15- تلك كانت عينات من (صور اللغة) التي حفلت بها سيرورة التشخيص الأدبي في مجرى التلفظ المونولوجي لشخصية الراوي. فبين حدّي الوقوع والتوقع، وبين ما حدث وما يحدث أو سيحدث، يتصدّع السرد وينشطر إلى (محكيات صغرى) وتنويعات أسلوبية يؤسسها حوار داخلي محكوم بتعالق اللغات والملفوظات. وبموازاة التحطيم البارودي، وتنويعات الأساليب، وإعادة تنبير الملفوظات، يزخر النسيج اللفظي بزخارف فنية مساوقة من قبيل الانفتاح على رصيد «الثقافة الشعبية» ممثلة في الزجل والأناشيد والمرددات الشعبية وقصاصات موثقة ومضمنة من كتاب (المستطرف) للأبشيهي. وهي سجلات تراثية يراهن التشخيص الأدبي على تذويها في بوتقة أسلوبية واحدة : فلا حدود بين اليومي والماضوي، بين الشعبي والرسمي، بين المقدّس والمدنّس، بين الدنيوي والأخروي، وبين المونولوجي والديالوجي عموماً، فالرويا محك كل العناصر. وكمثال على استثمار سجل «الذاكرة الشعبية»، نقرأ للمجدوب :

ـ « تخلطت ولا بغات تصفى

ولعب خزها فوق ماها

ريّاس على غير مرتبة

هما سباب خلاها

للبحر نشكي بهمي

ينشف يوليّ تنيه

الريح والسحاب رشّات

والغيم ظلام عليّه

الاحباب كاع كاع كفّات

بقيت فريد العمد عليه»⁽⁶⁷⁾.

أما «المرددات الشعبية» فنقف على توظيف فني لها مع نمط (العيطة المرساوية) :

(66) الرواية. ص : 99 - 100 .

(67) الرواية. ص : 117 - 118 .

الأرض السماء ما بينهما تترنح الأيدي الأرجل الرقصات السوسية الزايارية الجبلية الحوزية الصحراوية الأطلسية الريفية الحشود المحملة على الغيم وعلى الشاحنات المباركة البركة وحدها ترقص الشوق مداه بهاؤك الرؤوس مقطوفة مثل التين دانية الأرض الخدود لك نفرح نحزن نعود دائما إلى الفرح مؤيدين جميع القرارات المحلية الوطنية الدولية وتتسرب عنوة مع الضوء هنا، يلتفت الحارس الليلي فلا يراك من حيث نراه، نواصل تسمع الخطي، أواصل انبهاري وأشده في الكائنات»⁽⁷⁰⁾.

إنه حوار داخلي واستغوار لأعماق اللاشعور. فالتلفظ المونولوجي يضع اللغة الروائية في مجرى الهذيان والشطح والجذب. وهو تدمير شامل لكل دلالة ممكنة قابلة للتواصل الغيري. وهذا التدفق السردي المراهن على التداعي، إذ يلغي من سيرورته كل علامات الوقف، فهو يطوح بالتخييل في نرجسية مرآوية تنتفي معها كل إحالة خارج لواعج الذات وبواطن لا وعيها.

1.16. لقد أُلّف هذا النص بين تيمات (الموت والجنون والعاهة والهذيان)، وراكم اللغات والأصوات الاجتماعية وأنماط الوعي الإيديولوجي في تبايناتها. كما شيدَ لذات (ذات الراوي) آفاقا للاستبطان والاستذكار فانشطرت (قصة الراوي) أو (رحلته الرمزية) إلى (محكيات صغرى)، تستحضر سير ومصائر شخص روائية منهكة ومحطمة وهامشية. حكايات دشت للتلفظ المونولوجي أفقا حواريا، فكانت الرحلة متعددة الأبعاد والوجوه : فهي رحلة الكتابة في البحث عن روايتها، ورحلة الرواية في البحث عن تجنيسها المجهول، كما أنها رحلة «التجنيس» في البحث عن أساليبه ولغاته وأصواته ورواه. بهذا كان التمرد على قواعد القالب الروائي التقليدي صيغة مبتكرة للخروج عن الإطار الضيق والفهم الآلي لنظرية المحاكاة. فنهضت معمارية النص عبر جدلية الهدم والبناء لتمتد صوب أسئلة متشعبة منها ما له علاقة بالذات في دواخلها اللاشعورية، ومنها ما يرتبط بالتراث الشعبي وموروث المتخييل الشرقي، كما أن منها ما يمتد صوب أسئلة الحياة اليومية وما يحبل به الواقع والخيال الجمعي من تنوع وثراء.

أما السمة البارزة لمجموع الوحدات الأسلوبية الفرعية التي أسست التراتب الداخلي للوحدة الأسلوبية العليا، فقد تمثلت في الجنوح صوب تكسير أحادية الملفوظ الروائي بما هو وضع لماهية اللغة موضع تنسيب : لقد تحول نظام اللغة إلى مسرح للتشخيص الأدبي بعد أن خضع تمرّكه الإيديولوجي واللفظي لتحطيم ممنهج

(70) الرواية. ص : 80 - 81.

تنوعه. متكامل في تعدده. مستحدث في تراثيته. منكسب في شفويته. مؤسّط في واقعته، وبكلمة جامعة «متداخل في زمنيته الرؤيوية».

2.15- وإذا كان الغزو الشعري لا يتوقف عن اقتحام وتخلل طولية السرد، فإن للمونولوج سطوته الكبرى أيضا. وهو ما ينهض كمحور ناظم لكل دوائر وتداعيات النسيج الأسلوبي. فذات الراوي التي تتحول إلى شاشة كبرى، أو مسرح سردي لتبادل الحوار بين الأصوات واللغات والرؤى. هذه الذات تؤسس للكتابة عمقا لا شعوريا، يجعل من مكونات (اليومي) و (الذاكرة الشعبية) مجرد روافد تكميلية لرافد (اللاوعي) : المكون الأساس لمجرى المونولوج، والمدخل السيكلولوجي لتأسيس لغة شطح منعقدة التواصل. لغة سيكلولوجية تطوّح بالسرد في متاهات الهلوسة واللامعنى. وهو اشتغال «تجريدي» يتعارض مع منحنى «التشخيص» الذي يعكسه أفق النص الحوارى، لكنه يتكامل معه على صعيد الوحدة الأسلوبية العليا وما تؤسسه من رؤيا شمولية. يقول الراوي في استبطان سيكلولوجية السجين :

- «في الضيق المفتوح على أراض تتخرب ولا تفنى ثقب للكد تحفر لها وثقب للشوق وغربة ممتدة اتصلت فيها الأيام غير مكترثة بالأيام إذ تراجعت هكذا يتهدّل النجم ولا يهوي في كل الليالي المشتعلة بأصوات الاجتماع الحزبي إنني لا أنذكر ولكنني زمن أول منه الوقت المتمدّد حتى لو جعلوني ذكرى أو قالوا مرة مرة في لقاءاتهم «ذكره الله بخير» فأذكر احتراقي لأكون في الظلمة لا أفجع اليوم من العنة عمود الكهرباء ائلف معي في وحدة الشارع حين يخلو ويقترب وجهي من وجهي نأخذ معا في قراءة بعضنا خارطة البلاد تنشأ موقعا موقعا أرسم مواقعي الفاتنة والقادمة كل شبر له في صدري متسع أرضي وله أعلام غير ملونة بعد رغم أن التغير المصطنع فوق الكلام المدبّج وطنين المناسبات الوطنية يحترف هذه الشوارع في طريق مدينة بقيّة من أقواس لا أعلم متى ابتداء الفرح وقد كانوا يهملون يكبرون يرددون الحمد الشكر للعلي الذي وهبهم من كل النعم ما لم يوهبوا فتضامت الرؤوس فتشابكت الأعناق بأمر من الوالي بأن التعبير عن الفرح فرض عين من كل ذكر أو أنثى حتى ولو لم يبلغ سن الرشد القانوني التصويت على المجالس البلدية القروية أقلّ تعبير عن المواطنة من الفرح المطلوب الذي لم يكن قبله يوم ولا بعد له يوم يأتي بعده وبناء عليه تتضام الرؤوس تشابكت الأعناق الأرومة المغربية الصاعقة عقد عهود موثيق لا تنفك لها عروة أشهد أنني ما رأيت شيئا سابقا على هذا ما ينبغي لي أن أرى أدهس أشغف من هذا الذي أرى الأجساد منبطحة قد تسطّحت بسطا من أعضائها التفت التعريشات فلكل بشرة لون لكل آدمي حين تطأ القدم البساط صوت مسبح مكبر أشهد أن لا كائن إلا كل الألوان

أما المستوى الثالث، فيتعلق بما يُطلق عليه نقاد الرواية الجديدة الفرنسية (الشكلنة) Formalisation كمدخل لإنتاج خطاب الرواية النقدي المحدث (71). إنه تشخيص مضد تنهض وظيفته بمهمة جعل الخيال الروائي الممارس في الكتابة موضوع تأمل وتفكير نقديين (72). وهو انخراط لسيرورة التكوين النصي في إنتاج خطاب (ميتا - سردي) يكرس لعباً مرآوياً مع الذات (الخطاب)، ويجعل من (النقد الذاتي) محورا مساقا لتشكيل المعمار النصي.

2.16- لقد حظيت مسألة (المنظور السردى) باهتمام موسع من طرف عدة باحثين أمثال: بيرسي لوبوك Persy lubbok، وواين بوث w.c. Booth، وبويون J. pouillon، وستزيل F.K. Stanzel وغيرهم (73). أما أهمية هذا الجانب في دراسة النص الروائي فتكمن - بالأساس - في كون الكثير من المشاكل التي تتشعب عن علاقات القائم بالحكي بما يحكيه ولمن يحكي (...) ترتبط في تنوع درجاتها اللامتناهية، بحسب ما إذا كان السارد مشخفاً أو غير مشخف في المحكي، متحكماً في مجريات الأحداث والأوضاع بشكل مطلق أو نسبي.. إلخ. وكلها اعتبارات تجعل اختيار هذا (المنظور السردى) أو ذاك، يلعب دوراً في تحديد هوية ومسار الرواية (...).

وفي ما يخص رواية (الجنازة) التي ينتظم تكويناتها تلفظ مونولوجي قد يبدو السؤال ملحا حول: من يحكي في هذا النص؟ وما علاقته بالمؤلف الفعلي (أحمد المديني)؟ فالطابع المونولوجي رغم الفجوة الحوارية يعني - ضمن ما يعنيه - أن القائم بالحكي له (حضور غامر omni presence)، وهذا ما يلقي بظلال من الريبة حول مدى انفصال هذا المحفل السردى عن شخص المؤلف الفعلي. من هذا المنطلق، فإن أحد النقاد (74) لم يتردد في القفز على ميثاق الرواية المعلن، والتأكيد على هوية المتلفظ المركزي السير - ذاتية. وإن كان قد برر حكمه ذاك بقوله: «من المؤكد أن الرواية تحاول إلغاء سلطة الصوت البيوغرافي عن طريق خلق فضاء سردي لتعدد الأصوات، ومن خلال إصباغ الطابع الشعري على هذا الصوت قصد تعريته من فرادته الضيقة، ومحاولة إعطائه إمكانية للتحرك داخل فضاء دلالي أرحب.. كل هذه طرائق لتشخيص حضور الذات في النص (75).

(71) فرانسواز فان روسوم. مرجع سابق. ص 415 - 400.

(72) المرجع نفسه.

(73) voir : Françoise van Rossum Guyon. (point de vu ou perspective narrative).

Poétique. N° 4. 1970. P : 476 - 496

(74) أحمد زيادي. مرجع سابق. ص : 4-5.

(75) المرجع نفسه. ص 4-5.

فانتفت عن اللغة أوهام المطلقة، وآلت قوتها المؤسبة إلى سلطة تجميع وتذويب
ينصهر ضمنها الشفوي والمكتوب، الفصيح والعامي، الرسمي والشعبي، اللفظي وغير
اللفظي، الفثوي والمهني والإقليمي.

إن هذا التكسير، والتنسيب، والتدمير الممنهج، وهذه (الصور اللغوية) وكل
مناورات لتهجين والأسلبة والتنويع والباروديا، كل هذه العناصر التشكيلية والزخارف
الفنية ستمكن اللغة الروائية من امتلاك جوهر اجتماعي، فضلا عن الماهية الميتافيزيقية
لأسنوية الشعري المخترق. فبقدر ما يسعى النثري إلى تكريس وظيفة مرجعية قوامها
الاستدعاء والتشخيص، بقدر ما يسعى الشعري إلى الاحتفال بذاته والالتفات إلى
جماليات جسده وفق رهان تخيلي نرجسي.

تري، كيف يتأطر هذا الجدل بين مكونات لا نهائية في تنوعها؟ وهل يكفي
الوقوف على تجليات الصوغ الحوارية لأقنومي (الكتابة) و (الرواية) حتى يتسنى لنا
ترسيم أهم مرتكزات هذه الاستراتيجية النصية؟

إن انتظام التكوين الحوارية ضمن المجري المونولوجي يدعو إلى التساؤل حول
طبيعة (وجهة النظر) التي توطن الصوغ الأسلوبية العام للنص. فالطابع الوظيفي
لمجموع الخصائص الأسلوبية الآنف الذكر لا يمكن أن يتضح أكثر إلا بتحديد علاقتها
بمكون (المنظور السردية)، وهو مرتكز لا يقل أهمية عن بقية المقومات الجمالية،
خاصة إذا كان النص الروائي معتبرا في كليته. إنه سؤال (المحفل السردية)، وهو أفق
الخطوات الموالية.

(4) نرجسية المتخيل :

1.16- يبدأ هذا المستوى مع غزو الشعري للثري وتمكينه من بنية إيقاعية، ويمتد
مع طغيان المونولوج وتدفق اللاوعي، وينتهي إلى مستوى ثالث يتمحور حول مسألة
المنظور السردية. فإذا كان المستوى الأول يعكس ضربا من الاحتفال بجسد المرسل،
تغدو معه الكتابة مرآة سمعية ترقص على إيقاعات اللعب (التكرار، التضاد، السجع،
الرجع، القلب...) دون إغارة كبير أهمية لمسألة الدلالة والتواصل، فإن المستوى
الثاني (المونولوج) هو الآخر ينسف كل قواعد الإحالة الممكنة، جاعلا من الهذيان
اللغوي أفقا للانغلاق دون أي جوهر غيري للتواصل. فالمعنى أو الدلالة ينعدمان، وفي
المقابل تحيل سيرورة التدمير اللغوي على ذاتها، خارج أي سنن تواصلية معهود.

لاندرى على وجه التحديد، متى تم. وكل ما في الأمر أن الكتابة تحاول أن تقترب من الزمن الذي يُصِرُّ على أن يظل منفلتا.

6- ثم إن المؤلف ضيَّع الراوي في الزحام الذي يخوضه الشخص الآخر، وقد كانت في حوزته كل عدة الرواية، فأسقط، بالطبع، في يد المؤلف الذي لم يعرف ما يقدم أو ما يؤخر! ولهذه الأسباب جميعا، اضطر إلى أن ينقطع عن إتمام الكتاب. وكان بوسعه الاعتماد على أي حيلة فنية كما يفعل البعض، فيصنع النهاية بطريقة اتفاقية، خاصة وأن بطله واقع في أكثر من مأزق، فيستثمر واحدا من هذه المآزق. وهلم جرا.

فقد بلغ إلى علمه أن حول المدينة الكبيرة التي كانت تسمى قديما الدار البيضاء والتي توجد في أقاصيها مديونة جنوبا وسيدي البرنوصي شرقا وسيدي مسعود في الجنوب الغربي، توجد بقايا من ذاكرة بعض الأفراد الذين لم يشملهم الإنقراض، لسبب مكثوم، أو لأنهم كانوا منقرضين قبل ذلك. فشددت إليهم الرحال، يقول المؤلف، ومن عجب فإني، وأنا في الطريق، التقيت بالراوي، وكان قد التقى بالرواة الآخرين، فلم أسأله عن سبب أو مكان اختفائه، وفرحت به. فقد كفاني مؤونة مالا طاقة لي به (76).

إن خطاب هذا السارد المجرد لا يكفي بتكسير إيهامية (تبشير الراوي)، بل ينصب نفسه كناقذ أدبي، تتجاوز وظيفته دور التشويش أو تنسيب وجهة نظر الراوي، إلى دور آخر جديد. يعيد تشخيص المشخص، ويصورنه ويستخرج ما يشبه المنطق الجديد الذي تضره الرواية كمشروع لتجديد الخطاب الروائي. إنه (سارد - ناقذ) يضاعف المحكي وينشر بذور وعي مفهومي للسرد المنجز داخل الكتاب. وبذلك، فهو يشر بنوعية (القراءة) التي يفترض أن تنجز لهذا المحكي المتمرد. إنه نموذج القارئ (المفترض) الذي سيكون عليه أن يغادر موقعه التقليدي كمستهلك سلبي لكي يشغل موقعا جديدا يتولى فيه مهمة المساهمة في إنتاج دلالات النص. القارئ الذي لا يخلد إلى وهم (اليقين السردية) الذي يوهم به (الراوي المطلق المعرفة)، بل يتخذ من التأمل في إجراءات السرد الجديدة موضوعا لاهتمامه الجديد. فإذا كانت الرواية التقليدية تغلق الدائرة على متلقيها في حدود سؤال: - كيف نكتب؟ فإن هذا النص يتطلع إلى استبدال الأسئلة وجعل سؤال: ما هي الكتابة؟ في الصدارة، فضلا عن التحريض على ضرورة المشاركة في توليد الدلالات وتحمل المسؤولية في إنتاج المعنى، والكشف عن أدواته. يقول أحد الباحثين مبررا تعددية المنظور السردية في رواية الجنازة:

- «ويظهر أن الراوي يحاول التخفيف من غياب الأبطال التقليديين في رواية

إن ما يضع حدا لمثل هذا التصور، هو التوظيف التشكيلي لعنصر (المؤلف) نفسه ضمن منظومة المحكي. فالنص يورد هذا الأخير كشخصية روائية مشاركة في سيرورة الأحداث والوقائع المستدكرة. ويذهب أبعد من ذلك إلى التمييز - ليس بين الراوي والمؤلف فحسب بل، بين الراوي والسارد كذلك، منتجا خطابا (ميتا - روائيا) يضع مسألة المحفل السردي موضع مساءلة.

إن القائم بالسرد هو الراوي باعتباره شخصية روائية مشاركة، ولكنه لا يحتكر مهمة المحكي هذه لوحده. بل هنالك منظور سردي آخر متفوق عليه. ينتسب إلى سارد مجرد كلي المعرفة، غير مشارك في القصة، ولكن معرفته الروائية والنقدية أشمل من معرفة الراوي النسبية. فهذا السارد يتدخل باستمرار ويربك سيرورة السرد بشكل متواتر منصبا من نفسه دور (المراقب) صاحب الامتيازات. أما هويته فهي نقدية بالأساس. إنه يتجاوز - في مسلسل اقتحاماته - التأثير السيكلوجي لشخصية الراوي، إلى جعل صوته يتخذ وضع المرآة التي تعكس وتساؤل إجراءات الكتابة. فهو أداة الرواية الداخلية لممارسة (نقد ذاتي) تتأمل عبره متخيلها. يقول في تدخله المعنون :

(فاصلة)

«إلى هذا الحد تنقطع الرواية، ولا تنتهي الكتابة.

ماذا حدث في ما بعد ؟

لا يعرف المؤلف إن كانت روايته قد تمت أو أن أوراقا جديدة اختلطت عليه، وبين يديه، وعليه فإنه يقر بما يلي :

1- إن انقراضا واسعا ربما عم المنطقة الجغرافية التي تدور فيها روايته، وعم الدار البيضاء على الخصوص.

2- إن انقراضا أوسع عم البشرية التي تسكن هذه المدينة، وإن مشاهداته ومصادره انقطعت منذ إعلان التوقف الشهير.

3- إنه أراد اعتماد الخيال، واستخدام المخيلة والحدس والتوقع، فلم ينفعه ذلك في شيء، لأن الواقع، على ما يبدو، أوسع من الخيال اليوم وأغرب.

4- وعليه لابد من التوثيق. وإلا فلن يكون هذا الكتاب عمدة، ولن يجدي صاحبه نفعا ولا عذرا أن يكتفي بالقول إنها مجرد رواية.

5- سيما وأن شخصياته تكتسب صفتي الحلول والتناسخ، فما عاد بمقدوره أن يضع يده عليها. فهي زبئية، حاضرة، غائبة، ساكنة ومسكونة، وما حدث لها بمكابداتها

أما بعد،

فهذا نص واقعي بامتياز، وتجريبي بامتياز. إنه حلقة في مشروع متكامل تتجادل فيه الممارسة والتنظير. وقد أبان التحليل كيف أن استراتيجيته النصية تجنب صوب التجديد والتأصيل في الآن نفسه. فبقدر ما يسعى إلى الانخراط ضمن سؤال المثاقفة، بقدر ما يفتح لمحاورة لحظته التاريخية وسؤال الواقع بأوسع معانيه. إنه نص واقعي إشكالي يعي جيدا موقعه ضمن سياق التأصيل الروائي، ويتطلع باستمرار إلى مساءلة التراكم الروائي الواقعي من موقع حضاري. لقد سبق لنا أن أكدنا على أن هناك «واقعيات» (78) وليس واقعية واحدة، حتى ليُمكن الافتراض أن لكل كاتب «واقعيته!».

وهذا النص، يؤكد هذا القول بانحيازه إلى تصور خاص للواقعية النصية. «واقعية الكتابة أو النصية المطلقة» كما يسميها المديني. وكما سبق في التحليل السابق، فإن الممارسة الإبداعية من هذا الموقع تراهن على «التأزيم» باعتباره مساءلة تمتد في مختلف الإجراءات والتشكيلات. فمبدأ الواقع ومنطلق الواقعية يخضعان للمراجعة من موقع فني - نظري متميز. وهاجس المثاقفة والحوار المتبادل بين الرافد الغربي والمنبع الشرقي (العربي، الإسلامي، المغربي) الأصيل يلزم كل خطوات البحث الفني فتغدو التجربة الروائية مجرد مشروع بحث غير ناجز، وأفقا للحفر مشرعا على كل الممكنات، إذ، كل شيء قابل لإعادة النظر والمراجعة : (سؤال اللغة، سؤال الجنس الروائي، سؤال الذات، سؤال الواقع، سؤال الخيال...) إن العلاقة بين النص والمرجع موسعة ومتداخلة. فالكتابة ملتقى روافد متعددة. والعلاقة بين الشكل والمضمون عضوية. وأسلوبية الجنس الروائي موحدة في تنوعها. منسجمة في تنافر مكوناتها. أما العلاقة بين المؤلف الفعلي ونصه فمموهة. تبني على التباعد والتمويه والخداع الفني.

- لقد تمرد هذا النص على جماليات منظومة القيم الاتفاقية بدءا بخلخلة موقعه الروائي. ففي الوحدة الأسلوبية الأولى (الجزء 1)، شكلت (الكتابة) بمعناها الواسع أفقا للسرد المركب. فعُصر الحكيم موزع بين عدة قوالب فنية وبنيات جمالية متداخلة. مما جعل المكون الروائي يتلاشى ويتوزع بين خرائط أجناس تعبيرية متخللة تتحاور وتتبادل الزخارف الفنية بأشكال لا نهائية.

- عمل على تذويب المسافات الوهمية بين النثر الفني والفن الشعري، واضطلع جدل النوعين بتمكين سيرورة الكتابة من بنية إيقاعية ومناورات بصرية تستهدف تشغيل

(الجنازة)، وذلك باصطناع بطولة سارد كامل المعرفة، بل والذهاب إلى أبعد من ذلك في إيهامنا بالاختلاف، بين هذا السارد وكاتب الرواية، وأحيانا يتفوق السارد على الكاتب، لأنه يحذره وينبهه إلى ضرورة معاملة الند للند (ولا تظن أن لزومي لك خضوع). فجدلية النعب الروائي في (الجنازة) تعتمد على التباعد المعرفي والزمني، وعلى ثنائية وشبه تناقض بين الراوي وسارده».

«ثم أردف حديثه قائلاً : إنني قد أعود إليك دائماً، وقد أغيب عنك دائماً، وقد أكون غائباً وحاضراً، فأنا الحضور والشمول، فحذار أن تقولني ما لم يقله أحد، ولا تظن أن لزومي لك خضوع، إنني صاحب نزوات ولي في السرد فنون وتقلبات، وقد سنت لنفسني خطة أولها الهذيان، وعليك أن تكتشف بقيتها، وبعضها قائم على المداراة، وهي إحدى سنن الله في خلقه. أنت حر في أن تتركني أو تلحق بي. لكن اعلم على كل حال، أن أطواري خطيرة، وأنت قبلت أم أبيت مخاطر، فحذار...» (77).

وأيا كانت درجة رجاحة هذا التأويل، فإن المؤكد هو أن هذا الاشتغال (الميتا-سردي) يشكل جانباً أساسياً من جوانب تصفية الحساب مع التقاليد الروائية الكلاسيكية في هذه الرواية. فبالإضافة إلى ما يعكسه من استكمال لسيرونة اللاتمرکز - التي ابتدأت منذ الفصل الأول - فهو تأكيد على اعتناق هذا النص لمبدأ النسبية، ومنطق الاحتمال، ومناهضته التامة لكل أوهام المطلقية أو اليقين السردي.

إن تعددية المنظور، وشكلنة المسار الحكائي، وتكسير إيهامية السرد، وتنوع وجهات النظر، كلها وظائف تترتب عن هذا الاشتغال «التغريبي». وهو اشتغال يتكامل مع كل المبادئ المنظمة السابقة لاقتصاد السرد (من تنوع وتداخل وتعدد وتفكك ولعب)، على أن العمق الاستراتيجي - الأساس - بالنسبة لهذا المستوى يكمن في دعم تراتبية المنحى النرجسي في المحكي الذي أشرنا إلى مستوياته سابقاً. وبهذا تتسع قواعد النص الإحالية وتنوع لتراوح بين مرجعيات : (الواقع والذات والخيال) وهي أطر مرجعية تتفاعل أسلوبياً لتبلور رؤيا شمولية، يصطلح المديني على تسميتها بـ «الرؤيا المأساوية».

(77) سعيد علوش : (الوظيفة اللغوية في الرواية المغربية) مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 48-49 ص : 104.

- وضمن إطار مونولوجي ستعكس سيرورة السرد انفتاحا على مبدأ الحوارية، وهو المدخل الذي سيمكن التخيل الروائي من الانخراط في نمذجة أسلوبية لعناصر الواقع الاجتماعي وقواه التاريخية المؤثرة.

- إن الملفوظ الروائي يخرج عن أحاديته في هذا السياق، ويمتلك تعددية لسانية ولفوية تغدو معها اللغة حلبة للتشخيص الأدبي وتوليد صور اللغة الخاضعة لضروب مناورات (الأسلبة والباروديا، والتهجين، والتنويع... إلخ). مما يفتح سيرورة «الروائي» على أفق تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي.

- وبشكل مساوق - تماما - يستثمر التلفظ المونولوجي مخزونات (الاشعور) فتغدو الكتابة الروائية منظومة سرد متصدع تتحكم في نموه تداعيات لحوار الداخلي، وتدفق الوعي، والتذكر، والاستيهام، والكوابيس، والاستبطان عامة، مما يضفي على سيولة الحكى ضروبا من التصدع والتفكك والغموض.

- تحويل قواعد اللعب الروائي إلى مبادئ للمناورة والخداع والتمويه والإرباك وتسييد اقتناعات التغير والتعدد والتناقض والتنوع والتنسيب والغرابة.

- تأصيل «واقعية الكتابة» عبر أسلبة علامات ورموز الواقع وتذويب مؤشرات مرجعيته التاريخية مع مرجعيات الذات والخيال الشعبي وذاكرة اليومي.

- توسيع قواعد الإحالة وتكريس مفهوم جديد للتواصل الجمالي والإيحائي، مع إفساح هوامش محايثة لإبراز الوعي النظري - النقدي الحداثيين من داخل سيرورة التكون النصي.

- إغناء تعدد اللغات والأصوات وتداخل الأجناس التعبيرية بتعدد منظورات السرد وتداخل الرؤى والأدوار والأقنعة.

- دمج كل استراتيجيات الكتابة والرواية وفق نظام رؤيوي موحد، يتخذ من تيمات (الموت والجنون والهديان والعاهة) أفقا لتكريس وعي مأساوي بالوجود.

- ترسيخ منطق الاحتمال والممكن ومبدأ النسبية والتناقض والفوضى المنظمة، واللايقين السردى - عموما - باعتباره أبرز قواعد المشروع الروائي (الرؤيوي - التركيبي).

- البدء من (الواقع) والانتهاء إليه. ليس عبر المرآة التسجيلية - الانعكاسية، ولكن وفق رهان تجريب حدائي يطرح مبدأ المحاكاة في ضوء ممكنات (المشاقفة) و (التأصيل)، ويجعل الخطاب الواقعي إطارا عاما لاستيعاب كل أسئلة العصر.

حواس السماع والبصر، في عملية تلق جمالي جديد ومتميز، حتى شارف السرد - في تبادل الفنيات بين الشعري والثري (الروائي) - آفاق «المحكي الشعري».

- تم ردم الهوة المفتعلة بين الرواية والأجناس التعبيرية المجاورة، وخاصة منها ما هو من طبيعة غير (مكتوبة) كالحلقة أو الدراما المسرحية. فتحولت الكتابة إلى مسرح لتلاقي بلاغات وجماليات وفنيات أجناس تعبيرية قديمة ومستحدثة، غربية وعربية تراثية.

- زواج بين «التضمين» بأبسط معانيه و «التناص» بوظائفه اللعبية المركبة، فانتفى عن النسيج النصي وهم (الصفاء النوعي)، وخضعت معيارية الجنس الروائي لتقويض ممنهج، تحول معه الكتابة إلى مسرح للحوار والاسترفاد والجدل بين النصوص والثقافات والمراجع القديمة والحديثة، المحلية والقومية والعالمية.

- اضطلع التركيب بين العناصر الفنية بصوغ بنية أسطورية للكتابة تجد سندها في دعائم الشعري (بنية الإيقاع)، والمعجم الصوفي، وموروث متخيل الشرق عامة.

- جعل كل تلك العناصر المتداخلة مهادا لتدشين أسلوبية متمردة تراهن على هاجس إعادة تجنيس الكتابة وفق رؤيا تركيبية، تتخذ من مبدأ التداخل مدخلا لتأسيس بذور وعي مأساوي ينتظم كل فنيات الكتابة. ف (المعيش والمتخيل - الدنيوي والأخروي - الحاضر والماضي - المستحدث والتليد - المندس والمقدس - المرئي واللامرئي - الثري والشعري - الأسطوري والواقعي ... إلخ)، كلها مقومات وبذور قابلة للانصهار وفق مبدأ التداخل الروائي وضمن أفق الرؤيا المأساوية.

- تقنن في توسيع مفهوم المحاكاة ونسف بعدها الآلي عبر تطعيم فعل الكتابة بعناصر السخرية والتحويل والتمويه وكل ما ينسف التقريرية أو النزعة الوصفية المباشرة.

- أما الوحدة الأسلوبية الثانية والمكونة من الفصول (الجنازة : 2، 3، 4، 5، 6)، فتنهض كمدخل مغاير لتحقيق نفس أهداف الوحدة السردية الأولى، والتي تتمثل في خرق أوفاق وجماليات منظومة القيم الاتفاقية. فإذا كانت (الكتابة) بمفهومها الواسع هي ما شكل دائرة اشتغال السرد في تلك الوحدة، فإن هذه الفصول الموالية ستضطلع ببلورة صوغ روائي أكثر توظيفا لعنصر المحكي، وأشد اقترابا من مرجعية (الواقع) وأسئلته الأيديولوجية والاجتماعية.

- فهذه الوحدة الأسلوبية ستراهن على جعل اللغة الروائية تمتلك جوهرها الاجتماعي عبر الانفتاح على محاوره الواقع المتعدد.

الفصل الثالث :

استراتيجية النقد المزدوج

إننا ونحن نعود إلى أسئلة البدايات، سوف لن نتردد في الإقرار بقدره نص (الجنازة) على تجاوز الكثير من مآرق التراكم الروائي الذي شكل امتداداً لـ (النص المرجعي) بالمغرب. فقد عمل تحقيقه النصي على استدراك الأهمية التي للوظيفة الجمالية في الخطاب الروائي الواقعي. وبخلاف (الواقعية المضمونية!) فقد عمدت استراتيجية (الرواية - الرويا) كما يجسدها هذا النص إلى صهر الإيديولوجي والجمالي، الواقعي والخيالي، التاريخي والفني ضمن وحدة أسلوبية عليا، مركبة ومنسجمة. وبذلك يكون هذا النص قد تصدى للكثير من مغالطات وأوهام الفهم التقليدي «للواقعية» الذي كبل بدايات مشروع التأصيل الروائي العربي بالمغرب. إن الواقعية لا تتعارض مع التجريب. والتنظير يتكامل مع الممارسة. وقبح الواقع لا يشكل مبرراً كافياً لاستبعاد جمال الخيال.

بهذه الخلاصات المؤقتة يتم تأكيد ريادة هذا النص ضمن مشروع التأسيس الروائي العربي بالمغرب. أما السؤال حول ما إذا كانت (الجنازة) نواة لتيار قائم، أو اتجاه روائي ممكن داخل مشروع التأصيل الروائي المتواصل، فالجواب عنه يبقى مرهوناً للمستقبل!

استراتيجية النقد المزدوج

مقاربة تحليلية لرواية الميودي شغوم (عين الفرس)

1- بناء السرد :

1.2- في تاريخ السرد القصصي العالمي هناك نصوص سردية كبرى تتخذ شكل طارات سردية تجمع قصصا متعددة أو أساطير مختلفة. من ذلك (القصة - الإطار) في البانثانترا وديكاميرون لبوكاتشيو وحكايات كانتربري لتشوسر. وبالنسبة لتراث العربي - الإسلامي يمكن اعتبار (ألف ليلة وليلة) في صدارة النصوص التي استخدمت الإطار لتوليد الحكايات. وعلى غرار نص (الليالي) تجنح رواية (عين الفرس) إلى إنتاج حكاياتها ضمن إطار سردي يضمن إمكانية التكاثر والتعدد. وبذلك تكون قد راهنت على استراتيجية سردية مزدوجة تواجه بين مستويين : المستوى الأول، يستمد مقوماته من سجلات السرد العربي - الإسلامي الكلاسيكي، والمستوى الثاني يتخذ من قالب الروائي الغربي أفقا لانتظامه الخاص. وبين الاستراتيجية المكبوتة والاستراتيجية المعلنة، بين النصوص والمرجعيات الغائبة والتحقق النصي المركب تنهض رواية (عين لفرس) كطرس (2) Palimpsestes يمكن إدراكه كرق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية. بهذا المعنى، تكون رواية (العين) قد أعلنت انحيازها إلى سؤال الذاكرة التراثية باعتباره أفقا للحفر والبحث التجريبيين. فلا يمكن الحديث عن تمفصل ثنائي صارم بين قصة وخطاب ينتظمان تشكيلها، بقدر ما أن هناك (قصة - إطار) يتم عبرها توليد (حكايات صغرى) في سياق مطرد من التناسل والتداخل والترابط، إذ لا تكاد الحكاية الواحدة تبدأ حتى تنشق من صلبها حكاية أخرى. وهو بتر ما يلبث أن يعرف استئنافا في سياق لاحق، مما يجعل من الاستطراد والتكاثر والتعدد مجرد إفرازات لمبدأ التناسل الذاتي l'auto-génération. وإذا كان لنا أن نلتقط بعض المسارات الحكائية المكونة لنسيج هذا السرد المركب، فيمكن التأكيد على معالم المحكيات التالية :

أ- (القصة - الإطار) : وتتسج في سياق العلاقة بين الأميرال وارث حظه أبي سعيد بن سعيد والحاكي محمد بن شهرزاد الأعور.

ب- (حكايات الرواة) : محمد بن شهرزاد الأعور، محمد النفال، المهدي السلوقي... ويحددها أفق الهلاك كمصير حتمي لكل من يمارس الحكاية.

(2) طرس : رق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية (المنهل). ومن بين مؤلفات حيرار حست كتاب يحمل العنوان نفسه : Palimpsestes. Seuil. 1982.

الرواية بين التراث والتجريب

1.1- إذا كانت رواية (لعبة النسيان) قد راهنت على سؤال الذات في تأسيس استراتيجيتها النصية، وإذا كانت رواية (الجنازة) قد اتخذت من سؤال الواقع حجر الزاوية في استراتيجيتها الفنية، فما هو - يا ترى - المرتكز الاستراتيجي لرواية (عين الفرس)؟

لعل أول ما يمكن ملاحظته بخصوص هذا النص هو مراهنته على التراث، كذاكرة للسرد، وكسؤال في الواقع، ثم التراث بما هو أرضية للبحث واللعب والمساءلة.

ما دلالة هذه العودة إلى تراث السرد الكلاسيكي العربي - الإسلامي؟ وهل يمكن تجديد الكتابة الروائية انطلاقاً من التراث؟ هل يتعلق الأمر بنقلة طليعية أم أنه مجرد نكوص إلى الوراء؟

بهذه الأسئلة تتقدم هذه المقاربة «التناصية» لبعض الجوانب التي تقترحها رواية (عين الفرس) ضمن سيروية المشروع الروائي العربي بالمغرب. أما خلفية التحليل المنهجية فتتشد إلى مستويين:

أ - مستوى المقابلة والموازاة بين النصوص وبنياتها قديمة كانت أو مستحدثة (التناص)*.

ب - مستوى التأويل باعتباره بحثاً في دلالات العلاقة بين السرد الروائي والسرد التراثي الكلاسيكي.

* التناص Intertextualité مصطلح يحيل على ضروب التفاعل بين النصوص السابقة واللاحقة، القديمة والحديثة، في حلبة النص الواحد. تتعدد تعريفاته وتشعب بين دارسين مختلفين: (ميخائيل باحثين، جوليا كريستيفا، حيت، وغيرهم). وكما يقول سعيد يقطين⁽¹⁾: «تعددت دلالات التناص، وأصبح مفهوماً مركزياً ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، بل أنه صار «بؤرة» تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوانق فيها واللواحق التي تدور حول النص». نذكرها على سبيل التمثيل بالفرنسية: Paratexte - métatexte - hypertexte - hypotexte - architexte - autotexte - intertexte - phenotexte - génotexte - infratexte - extratexte - avant-texte

(1) سعيد يقطين: (انفتاح النص الروائي: النص - السياق). المركز الثقافي العربي - البيضاء، بيروت، 1989 ط. أولى ص: 93.

سنتين أو التحديد المرجعي. فهي تسمية متعددة الدلالات تضع آفاق انتظار القراء (مفترضين) على تخوم متاه التخيل. فقد يتعين على القراءة (المفترضة) أن تخرط ضمن سيرورة تفكيك لعبي كي يتسنى لها استخلاص بعض العناصر السردية والدلالات لإيحائية الثانوية في صلب هذه التسمية - العنونة : فهناك (عين الفرس) = آلة أو لجهاز الصغير الذي صنعه كبير مهندسي الأميرال والذي من شأنه إسماع صوت الحاكي محمد بن شهرزاد الأعور في كافة أنحاء الإمارة :

- «وجيء بكبير المهندسين، وهو روسي عظيم الخلق، فوضع أمامي جهازاً صغيراً يشبه رأس فرس بعين واحدة. فقال الأميرال :

- الآن يمكنك أن تحكي بدون عناء، تأكد من أن صوتك سيصل بدون أدنى إزعاج إلى كل أنحاء الإمارة بفضل عين الفرس هذه ... !» (3).

وهناك (عين الفرس) = الطرفة التي استوحاها الحاكي من الآلة :

- «أنا لا أستطيع أن أحكي «أي شيء»، بل أستطيع إذا قدرت على أن أجعل منه شيئاً؟ دارت في رأسي «عين الفرس» : لماذا لا تكون هذه لطرفة البداية؟» (4).

ومن خلال (عين الفرس) الأولى و (عين الفرس) الثانية، يتضح كيف أن أفق هذا العنوان ومرجعياته يفتحان على دلالات ووظائف متعددة. فإذا كانت «عين» آلة تنهض بوظيفة «التواصل» بين دائرة الفضاء الأميري المغلق وفضاء الإمارة المفتوح، فإن (عين الفرس) الطرفة تضطلع بوظيفة «التحفيز» على الحاكي، والإيحاء بأفق انتظار الحكاية القادمة.

2.3- في مستوى آخر، هناك (عين الفرس) كمدينة متخيلة ضمن محكي محمد بن شهرزاد الأعور. وهي مدينة ليلية لا وجود لها إلا كـ «مشهد نوبة بيضاء». تبدأ في الوجود مع بداية الغسق وتنتهي مع انبلاج الفجر. هي إذن، فضاء مكاني «وهمي» ووجوده مرهون بتلفظ الحاكي في مقام السلطان.

يقول محمد بن شهرزاد : «لا توجد في أي مكان، قلت لكم إنه في كل الدنيا لا يوجد مكان بهذا الاسم وإذا وجد فعلاً فأنا أعرف أن ذلك مجرد صدفة!» (5).

ثم هناك (عين الفرس) كمدينة شاطئية وفضاء مكاني «حقيقي» متحقق في مستوى السرد. وهي مدينة نهائية تشكل خلفية فضائية لتأطير محكي القسم الثاني من الرواية. وعنهما يقول السارد :

(3) عين الفرس. الميلودي شغموم. دار الأمان. الرباط 1988 ط أولى. ص : 9.

(4) الرواية. ص : 9.

(5) الرواية. ص : 38.

ج - (الحكاية - النواة) : الولد الضال حميد ولد العوجة والرجل الطيب الطاهر المعزة.

د - (حكاية سكان عين الفرس) : العلاقة الأسطورية بالبحر.

هـ - (حكاية البنت العجبية والولد الرهيب) : خطيبة حميد مع الأستاذ الحاكي في منفاه.

تلك كانت بعض عناصر النسيج الحكائي المركب لرواية (عين الفرس)، وهي مؤشرات تقريبية تعتمد إلى القفز على مستويات التداخل التي تميز التحقق النصي، وتتخذ من «القراءة» كإعادة بناء لمكونات النص مدخلا لتشييد معماريته المضمرة. وإذا كان هذا المستوى الأول من بناء السرد يستمد مقوماته من سجلات السرد العربي - الإسلامي الكلاسيكي (الليالي)، فإن المستوى الثاني من هذا البناء يستجيب لمعايير التبويب الفني المرافق عليه ضمن أفق انتظار الجنس الروائي بما هو قالب فني غربي.

من هنا، تنقسم السيرة السردية للنص إلى قسمين : القسم الأول (ص 5 - ص 44) ينشطر إلى ثلاثة فصول - وحدات سردية، وينتظمه عنوانان : الأول يشمل كلية القسم وهو (رأس الحكاية)، والثاني عبارة عن ثلاثة أحرف هي (ع - ي - ن) يستفرد كل فصل بحرف منها. أما القسم الثاني (الصفحة : 45 - ص : 88) فعنوانه العام هو (الذيل والتكملة). وشأن القسم الأول فإن أحرف (ع - ي - ن) تنتظم وحداته السردية الثلاث.

بهذا البناء السردى المزدوج، وبهذا التمفصل المعماري بين خلفيتين فئيتين متميزتين، تنخرط (عين الفرس) ضمن سيرة التجريب وكأنها في مجموعها عينا : عين على التراث العربي - الإسلامي، وعين على التراث الغربي المعاصر. فما هي - يا ترى - إفرازات هذا الحوار والتوتر بين أفقي انتظار برامج وسجلات سردية متميزة ومتباعدة في الزمان والمكان ؟

2 - ألعاب التسمية :

أ - الوحدة والتعدد :

1.3- إن الأحرف الثلاثة لكلمة (ع - ي - ن) التي تنهض كعناوين فرعية مكررة لفصول القسمين : الأول والثاني، ما هي إلا الشطر الأول من عنوان الرواية ككل (عين الفرس). وهو العنوان الذي يطرح سؤال الإحالة المرجعية : فماذا تعني (عين الفرس) ؟ وعلى ماذا تحيل ؟

إن قراءة النص ككل تؤكد أن العنوان (عين الفرس) لا يحيل على دلالة تقريرية قابلة

ب- الألفة والغربة :

14- (محمد بن شهرزاد الأعور) إسم وكنية ولقب. الكنية تعيّن نسب الإسم الشخصي (محمد) وتحيل على أصل معروف في ذاكرة الثقافة العربية الكلاسيكية. إنها شهرزاد الأليفة في متخيل الشرق العربي - الإسلامي. وما الانتساب إليها سوى إعلان للإخراط في دائرة ألفتها حيث الهوية والوظيفة يحددهما الحكيم كأفق ومدخل للوجود. بيد أن تسمية محمد بن شهرزاد الأعور تبقى في سياق التكون الروائي مناط تجاذب بين منطقتين : الأولى، منطقة ألفة - ومصدرها البنوة الرمزية لأم الخيال الشرقي - العربي - الإسلامي - والثانية، منطقة غربة - ومصدرها الجنوح التخيلي صوب أفق الاستحالة واللامعقول - حيث السمات الخارقة للشخصية - النمط (محمد بن شهرزاد الأعور) تدرجه ضمن مسارات (الفوق - طبيعي). يقول ابن شهرزاد :

« (...) فأنا، سبحانه مدبر الخلق، قد ولدت سنة 661، ومث بعدها بعشر سنوات، ثم ولدت سنة 842، ومث بعدها بعشرين سنة، ثم ولدت سنة 1830 ومث بعدها بثلاثين سنة، ثم ولدت سنة 1967 ومث بعدها بأربعين سنة، ثم ولدت سنة 2041، ولا شك أنني سأموت إن شاء الله، بعد عشر سنوات، أي سنة 12091 بذلك، إذا حسبتم سنوات حياتي، سيكون عمري، والحمد لله، مائة وخمسين سنة ! أما إذا حسبتم فترات سباتي، فإنني، والأعمار بيد الله، سأكون قد عمرت قروناً» (7).

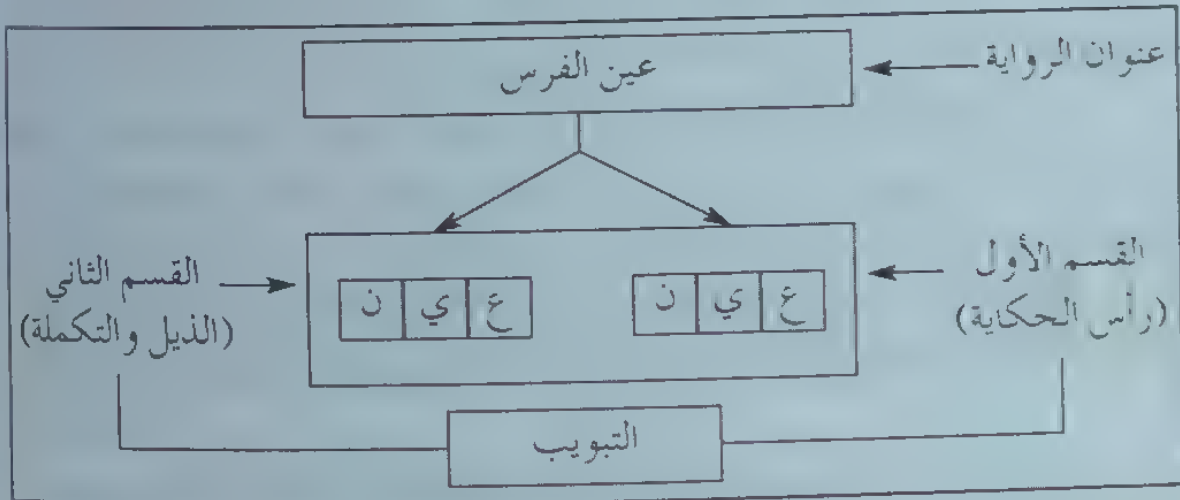
فبين ألفة النسب (ابن شهرزاد)، وغربة الشخصية ؛ بين العودة إلى معيارية النمط التراثي (شهرزاد) - أو تحيين هويتها ووظيفتها - والانزياح عن تلك المعيارية - أو خرق ألفتها - ستتجاذب المنطقتان وتتجادلان وفق سيرورة لعبية متكاملة. ف« الغربة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره. هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغربة، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب» (8).

إن عودة نص (عين الفرس) إلى (الليالي) كنص - مثال، لا تستهدف المماثلة بحد ذاتها، وإنما تومئ إلى منزع للمعارضة قيد التكون. من هنا فإن محاورتها للأصول لن تتم على قاعدة (المحاكاة) بمضمونها الآلي، وإنما سيكون «التناص» أفقها للحوار المنتج وأرضيتها للتحيين المخلخل.

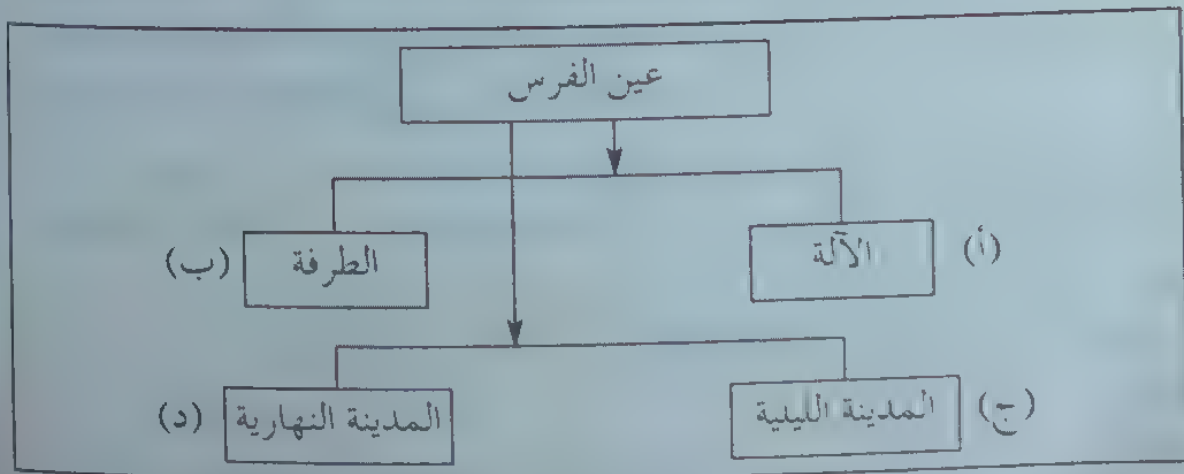
(7) الرواية ص 60.
(8) (الأدب والفراة). دار الطليعة. بيروت 1982. ط أولى ص : 60.

- «مدينة شاطئية صغيرة مرتفعة قليلا عن سطح الماء، في شكل هضبة تناثرت البيوت البيضاء الناصعة على جهتها المطلّة على البحر، بحيث تبدو للناظر إليها من جهة الشاطئ وكأنها تتدلى مثل باقات من الورد الأبيض، من عنان السماء. ولأن السماء تختلط بالبحر، بالنسبة للناظر إليها من إحدى الهضاب الأقل ارتفاعاً الملتصقة بها، فإن المدينة تظهر آنذا وكأنها البياض الذي يربط بين عمق البحر وارتفاع السماء، كما لو كانت جبلٌ ثلج عظيمًا يشكل سدا يصل بينهما تحت وما فوق وما حول...» (6).

إنها مدينة مشخّصة وموصوفة وصفا «طوبوغرافيا» يخرجها من حيز القوة إلى حيز الفعل. وبين المدينة النيلية والمدينة النهارية، بين الآلة والطرفة، تتعدد دلالات عنوان الرواية، وتبدأ بذور تخيلها في الانتشار خارج وهم الإحالة المرجعية الآلية أو الأحادية. من هنا وحدة التسمية وتعدديتها الدلالية في الآن نفسه، وهو مرتكز استراتيجي يشكل مدخلا بنيويا لأفق التخيّل الثانوي في النص.



جدول رقم 1



جدول رقم 2

(6) الرواية ص 47.

١٠٠٠

Handwritten notes in Urdu script, likely bleed-through from the reverse side of the page.

[illegible][illegible]

وكيف يكون نحكي حدا فاصل بين حيدة وسموت ؟
 يتسأل كيبضو ويجيب : «متى ياخذ روة كف نيدة ونيدة في سرد حركاتهم ؟ عندما
 لا يكون بد من ذلك ويصبح السرد الوسيطة الوحيدة للخروج من ورطة أو موقف
 صعب. السرد وليد التوتر بين قوي وضعيف. حين يشد القوي بحياق الضعيف لا يحل
 هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادة
 للتوسل والرجاء. إنها القربان الذي يذبح لتهذئة غضب الشخص المسلط ويهدمه من
 الشخص الذي يوجد تحت رحمته، بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالصطع علاقة
 مساواة، وإنما علاقة تفاهم وتبادل. بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية معاودة.

(9) الرواية ص 41.

(9) الرواية ص 41.
(10) عبد الكبير الخطيبي (عن ألف ليلة واليلة الثالثة) - دراسة ملحقة بكتاب (الرواية العربية : واقع وآفاق) دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981. ط 1 ص : 110.

ج- الجدُّ والهزل :

1.5- من خلال استعراض لائحة أسماء الرواة والشخصيات الروائية التي يحفل بها نص (عين الفرس)، يتضح جليا أنها أسماء «هزلية» تراهن على التوليف بين الاسم الشخصي واللقب أو الكنية التي لا يخرج توظيفها عن دلالة الهزل. وهو استثمار فني لأفق انتظار الأوساط الشعبية ودوائر «الشفهي» و «السخري» لدى تلك الأوساط.

ففي المستوى الأول، هناك أسماء مقرونة بألقاب تحيل على عاهات وعيوب فيزيولوجية، ظاهرية وسلوكية، مثل :

(أ) محمد بن شهرزاد الأعور.

(ب) حميد ولد العوجة.

(ج) مبارك بوركبة.

(د) صالح الرعدة.

وفي المستوى الثاني، هناك أسماء تقترن بألقاب تحيل على «الحيوانات» مثل :

(أ) المهدي السلوكي.

(ب) الطاهر المعزة.

أما المستوى الثالث، فيتخذ من تسمية الحاكم موضوعا للتشخيص البارودي، حيث التوليف بين الجد والهزل، ومن ذلك :

(أ) وارث حظه الأميرال أبي سعيد بنسعيد.

(ب) صانع حظه أبو المجد بنسعيد.

(ج) سعيد حظه أبي العز بنسعيد.

إنه تحويل التسمية إلى حلبة للعب الهزلي والسخرية من خلفية (الجد) التي يفترض أن تنطوي عليها دلالات الأسماء. وبين (العاهات وأسماء الحيوانات والتندر) - عبر التوليف بين وحدات معجمية دالة : (الإرث - الحظ - المجد - السعادة - العز) - تضطلع ألعاب التسمية في هذا النص بجعل إستراتيجية التسمية جزءا لا يتجزأ من إستراتيجية التخييل النصي. وهو تخييل يراهن على فك التعارض بين مجموعة من الثنائيات بحيث تغدو الكتابة أفقا للتعدد داخل الوحدة، ومرصدا للجدل بين الألفة والغربة. ثم مدخلا لبذ الحدود الوهمية، بين ما يفترض أنه محض «جد» وما يوصم عادة بـ «الهزلي» !

الموت وأخرى لا تزال عالقة بالحياة، يصبح هذا المحتضر ساهراً قبل السهرة، ويلعب مسبقاً الطقس الذي سيرافقه في احتضاره ويعطره» (14).

ب- مبدأ الليل:

2.6. وكما يرتبط الحكي بالهلاك (الموت)، فهو يرتبط - كذلك - بالليل. فالعبور إلى الحياة (النهار) يمر عبر الغسق كصيغة زمنية قارة، وحدها تتيح للحكي أن يتحول إلى مشاهد أو مشاهد «للشرق الرخيص!» (15).

يقول الحاكي :

«كانت الحكاية قد انتهت قبيل الفجر في ما يشبه النشوة والحسرة في نفس الوقت، أمر الأميرال إحدى مغنياته بأن تختتم الحفل بأحلى ما لديها لكي لا تبقى إلا النشوة زادا لمواجهة النهار. غنت المغنية فأطربت وأسالت غزير اللعاب والعرق. كذلك فعلت راقصة والعازفون ونودي لصلاة الفجر فاغتسلنا بسرعة وتخشعنا في رهبة ثم تفرقنا في اتجاهات أسرتنا لندخل - كالعادة - ظلمات الليل في النهار...» (16).

إنها عودة إلى «مشهد الليلة البيضاء» كمبدأ عام من مبادئ السرد الشرقي كما راهنت عليه (ألف ليلة وليلة) وهو أفق لتخيل الشرق الرخيص : شرق السلاطين ومجون البلاطات وتهتك الجواري والأمراء وقيم الليل. غير أنها عودة لا تستهدف مماثلة «الأصل» التراثي، بقدر ما تستعيد بعض أسسه الجمالية : فالموت والليل يحضران هنا كعناصر سردية أصلية. «كنظرية للحكاية، كافتتان متبادل بين الموت والحكي، بين النهار والليل» (17). ومن هنا، فإن تأييد النص الروائي تأييداً تراثياً يطرح مفهوم الحكي والحكاية على صعيد الوجود والذاكرة العربيين والإسلاميين وذلك قبل أن تنقلب الكتابة على ذاكرتها فتتحول علاقة البنية الرمزية بين (عين الفرس) و (الليالي) إلى ما يمكن اعتباره ضرباً من «عقوق الكتابة» ! وهو عقوق لا يقف عند حدود المحو أو النسيان، بل يركب موجة التمرد : ليس ضد التراث أو الذاكرة، ولكن، ضد تشوهاتهما وما ينحدر منهما من روايب معيقة.

(14) المرجع نفسه ص : 118.

(15) يُستعمل هذا التعبير من طرف الخطيبي في دراسته المنوه بها.

(16) الرواية ص : 35.

(17) عبد الكبير الخطيبي. مرجع سابق ص : 117.

(ضمني أو علني) بين راو ومستمع. كلا الطرفين ينتظر من الآخر شيئا : المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيقة، والراوي ينتظر من المستمع أن يعفو عنه أو بصفة عامة، أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة» (11).

إن السرد يرتبط بالهلاك - إذن - لأنه وليد توتر بين قوي وضعيف : القوي يملك السلطة (الأميرال) وحق الغضب والتسلط. بينما الضعيف (الحاكي ابن شهرزاد) لا يملك غير سلطة الحكيم قربانا وحيدا وجسرا أو حدا للعبور من ضفة الموت إلى ضفة الحياة. إنها علاقة مختلة ووحده السرد يمتلك مقدرة إعادة التوازن إليها. لأنه يتمتع بـ «وظيفة معينة إذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن أحدهما يكون على شفا حفرة من القتل. فوظيفة السرد هي إعادة التوازن لعلاقة مختلة» (11).

يقول الأميرال آمرا بنبرة التهديد :

- «متى تبدأ إذن ؟! احك أي شيء، لا يهم إن كنا سمعناه أو لم نسمعه بعد !» (12).

وهي صيغة تستعيد العنصر السردى الأساس الذي تراهن عليه (الليالي) في تنظيم استراتيجيتها التخيلية. وذلك هو «مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك !» (13).

إن استعادة هذا المبدأ العام هي في العمق تحيين لبنية التأطير السردى التي راهنت عليها كثير من سجلات السرد الكلاسيكي العربي والإسلامي. وهي بنية جدلية تتخذ فيها سيروية السرد وضعا ثنائيا (متكلم - مستمع)، يعتمد على التعاقد الضمني أو المعلن بين راو ومروي له. وتعتبر (كليلة ودمنة، ومقامات الهمداني والحريري، وألف ليلة وليلة) من بين النصوص الأصلية الأكثر تمثيلية لهذا المستوى ضمن منظومة الثقافة الكلاسيكية. لقد استخدمت (عين الفرس) إطار (الليالي) لتوليد حكاياتها، فاستعادت النموذج الشهرياري مع شخصية الأميرال، كما استعادت النموذج الشهريادي مع ابن شهرزاد. وبذلك يكون التحقق النصي قد راهن على فعالية مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك، مما سيحول فعل الحكيم إلى عمل مطلق للموت، تغدو معه الحكاية طقسا من طقوس الاحتضار. إن وضع السارد - في هذا السياق - لا يختلف عن وضعية المحتضر «على فراش الموت وهو يحكي قصة حياته، ويرى أمامه استعراضا لمقتطفات من وجوده، ولآثار أقدام متعددة تتوالى، والذكريات والأحلام والملذات والاستيهامات، وتنف الماضي : في هذه اللحظة المؤثرة وقد وضع خطوة في عالم

(11) عبد الفتاح كيليطو. مرجع سابق ص : 103.

(12) الرواية ص 9.

(13) عبد الكبير الخطيبي. مرجع سابق ص : 109.

إن المراهنة على مبدأ الإسناد كعنصر تشكيلي في صوغ الإطار الفني للقائمين
بالسرد لم تقف عند حدود الاستعادة التماثلية ؛ بل اتخذت من المفهوم التراثي للرواية
(رواية الحديث أو رواية الخبر) مدخلا للانخراط في سيرورة لعبية تقوم على المعارضة
كمسلك فني. كيف ذلك ؟

يقول كيبيلو : «إن الرواية، بالنسبة للقدماء ظاهرة مرتبطة أشد الارتباط بظاهرة
أخرى، وهي مسألة صدق الراوي. فالخبر لا يعترف به إلا إذا كان الذي يبلغه معروفا
بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي لا
يحملة إلا شخص واحد، والذي لا يمكن ضبطه وتحقيقه من طرق أخرى، فإنه خبر لا
تسنده إلا شهادة واحدة. وتبعاً لذلك فإن الثقة التي تمنح له تكون على قدر الثقة التي
تمنح لصاحبه». (19).

وسواء أعلق الأمر بقلب الحديث أم نسق الخبر، فإن معايير (الرواية) - وفق أفق
انتظار الثقافة العربية الكلاسيكية - تمر عبر مبادئ : (الصدق والعدالة والضبط
والتحقيق والثقة)، وكلها قيم تجد في مفهوم (السند) الامتداد الناظم لها بما هي قواعد
ومشترطات يحتاج (الراوي) إلى استيعابها كي ينخرط في سيرورة الإسناد. وبالنسبة
لرواية (عين الفرس)، يستند السارد (محمد بن شهرزاد) إلى سيرورة هرمية من الرواة
تنظم وفق ترتيب سلبي يحتل فيه ابن شهرزاد موقع السارد من الدرجة الأولى. يتلو
محمد النفال كسارد من الدرجة الثانية، ثم المهدي السلوكي باعتباره سارداً من الدرجة
الثالثة. أما القاسم المشترك بين حلقات هذه السلسلة من الرواة فيتمثل في عدم توفر
(رواتها) على أي من شروط (الرواية) التي سبقت الإشارة إليها. ولأن الرواية هنا لا
تخص «جنس» الخبر، أو نصا «حديثيا»، فإنها ترتبط بنقائض مستلزمات «الرواية»
بمفهومها التراثي. إنها رواية تخص جنس «الحكاية».

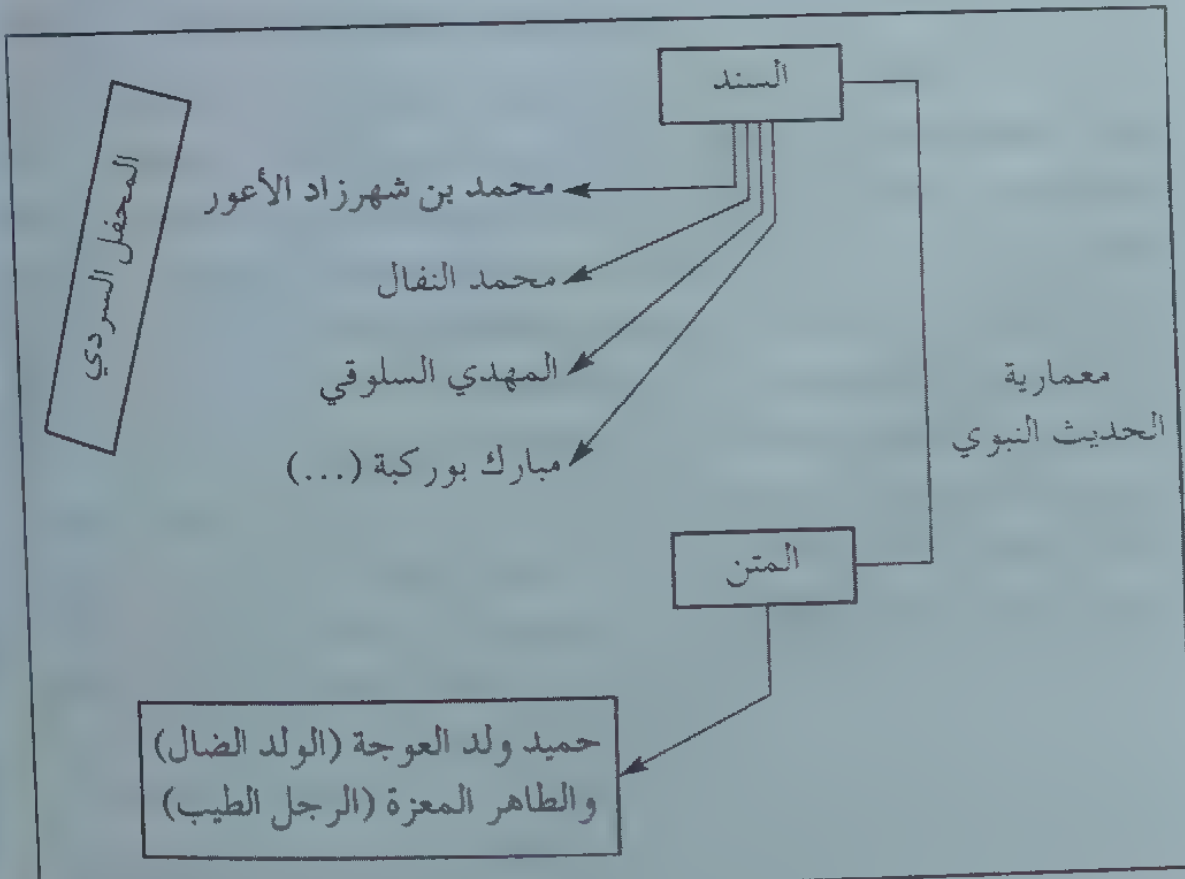
من هنا، فإن استراتيجيتها المضادة تنبني على قلب معايير الصدق والعدالة والضبط
والتحقيق والثقة. وهو قلب قوامه الخرق والمعارضة. فما من راوٍ من هؤلاء الرواة -
باستثناء السارد المجرد الذي يوطر كلية النص - يمتلك حداً أدنى من (اليقين) المعرفي
حول ما يروي. وفي المقابل، جميعهم «مترددون» ! وغير ثقات ! أو صادقون ! أو
عادلون ! لأن ما يروونه يجهلون مصادر معرفتهم له من جهة، ومن جهة أخرى، لا
يمكنهم ادعاء «مشاهدته» فضلاً عن ضبطه أو تحقيقه. يقول المهدي السلوكي :

(19) عبد الفتاح كيليلو (العائب) دار توبقال للنشر - سلسلة المعرفة الأدبية. 1987. ط أولى. ص : 51.

4- المحفل السردى :

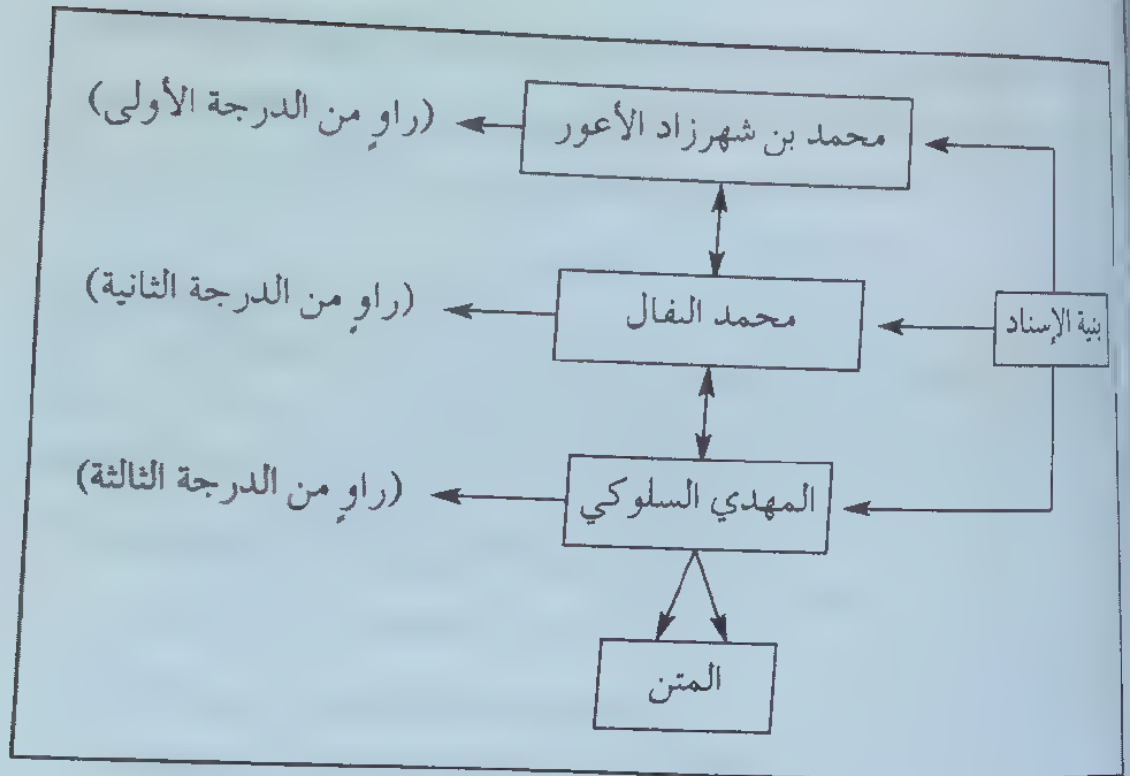
أ- الرواية والإسناد :

1.7- في سياق انفتاح رواية (عين الفرس) على برامج وسجلات السرد الكلاسيكي الأدبي وغير الأدبي، هناك استثمار محفلها السردى لبعض تقنيات قالب (الحديث النبوي). فإذا كان «علماء الحديث يميزون بين قسمين داخل النص : المتن، يعني كلام الرسول، والسند، يعني سلسلة الثقات الذين بلغوا المتن» (18). فإن هذا الزوج المفهومي (السند - المتن) ينهض كخلفية هيكلية لسيرورة المعمار النصي، بحيث يبدو ملائماً تقسيم ضوئية السرد إلى مستويين : مستوى (السند) : ويشمل سلسلة من الرواة وحكاياتهم : (محمد بن شهرزاد الأعور - محمد النفال - المهدي السلوقي - مبارك بور كبة (...)). ومستوى (المتن) : حيث (الحكاية - النواة) = «الولد الضال والرجل الطيب».



جدول رقم 3

(18) عبد الفتاح كيليطو مرجع سابق ص 27.



جدول رقم 4

ب- صور المتخاطبين :

2.7- إذا ما تم تجاوز الترتاب السلمي الشكلي لسلسلة رواة (عين الفرس)، فهل يمكن الحديث عن تمايز فعلي للأنماط الخطابية التي قد تنشأ عن اختلاف صور الساردين والمسروود لهم؟ أو ما هي المقاييس التقريبية التي من شأنها إبراز تمايز صور وحالات التخاطب المختلفة؟

يقول كيليطو : «إذا فكرت لحظة في هذه المسألة فسيتبين لك أن الأنماط الخطابية لا تتعدى أربعة :

1- المتكلم يتحدث باسمه : الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية.

2- المتكلم يروي لغيره : الحديث، كتب الأخبار.

3- المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4- المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه (...) يمكن إرجاع الأنماط الأربعة التي ذكرنا إلى نمطين :

I- الخطاب الشخصي ← بدون نسبة.

- «الحقيقة أنني لم أشاهد ذلك بما تسميه أنت «شهود عيان»، وإنما رواه لي صديقي الصياد مبارك بوركية، فشاهدته بعد ذلك ... في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر ... بوركية نفسه لم يشاهد بأم عينه ما حدث للطاهر وزوجته ... رواه له صديق من أصدقائه الصيادين فرآه هو أيضا بما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر ...» (20).

- «بما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر ! كل ما حدث في عين الفرس يظهر أنني صرت أعلمه بهذه الطريقة الغامضة، يكفي أن يُروى لي مرة واحدة، وأحيانا من غير أن يروى، كي أشاهده وهو يحدث ... كان هذا في البداية، أما الآن فإني لم أعد في حاجة إلى أن أسمعه من أحد ... صرتُ أراه بما يشبه العين الباطنية وأسمعه بما يشبه الأذن الخفية !» (21).

- يقول محمد النفال : «إلا أنني لم أفهم لماذا كان البحرُ غير عادي بذلك الشكل أم ترى أن الخوف هو الذي سد في وجهي الطريق ؟ لقد جرى كل ذلك في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر، تماما كما وصفه المهدي، بل إنني توهمتُ أنني رأيت المهدي هناك يتجه بدون صعوبة نحو المكان المعلوم (...)» (22).

فمن خلال هذه النصوص يتضح أن رواية النص يقفون على الطرف النقيض من رواية (الخبر) أو (الحديث) في التراث السردي الكلاسيكي. فعوض الاحتكام إلى مقاييس الصدق والعدالة أو الضبط والتحقيق والثقة، فهم يحتكمون إلى قوى (اللاشعور والحدس والذاكرة). وهي قوى إدراكية باطنية تتعارض مع قوة العقل كمصدر للضبط والتحقيق، أو قوة الأخلاق كحافز للصدق والعدالة والثقة. هنا يتقاطع المحفل السردى للنص مع مفهوم الإسناد دون أن يتطابق مع مفهوم (الرواية). وبين الرواية بالمعنى التراثي القديم والرواية بالمعنى الغربي المستحدث، يشق النص مسلكا تبثريا مركبا يراهن على تسلسل الرواة وتعدددهم دون تمكينهم من الخصائص التقليدية المكروسة لمفهوم الرواية والراوي. وبذلك يكون أفق السرد ومنحى التخيل قد وضعافي مجرى (اللامُحدّد) و (المحتمل) بين الحلم والرؤيا والتذكر، لتشتغل (الرواية) كحقل للآشعور والحدس والذاكرة. وهو أفق للممكن واللايقين السردى يلتحم بنيويا بالتراث دون أن يتماهي مع ممكناته كليا.

(20) الرواية. ص : 5.

(21) الرواية. ص : 26.

(22) الرواية. ص : 27.

II- الخطاب المروي ————— بنسبة :

أ- صحيحة

ب- زائفة

ج- خيالية (23).

أما بالنسبة لحالات التخاطب المختلفة، فيمكن الاحتكام إلى مقياس (المخادعة) باعتبارها حداً فاصلاً بين حالات المتخاطبين في سرد جنسه التعبيري هو «الحكاية الشعبية». وهنا يمكن الوقوف على أربع حالات :

« - المتكلم غير خادع والمخاطب غير منخدع.

- المتكلم خادع والمخاطب منخدع.

- المتكلم خادع والمخاطب غير منخدع.

- المتكلم غير خادع والمخاطب منخدع». (24).

وفي ضوء هذين المقياسين يمكن صياغة الترسمة التالية :

السارد	النمط الخطابى	حالة التخاطب
محمد بن شهرزاد (I)	* متكلم يروي لغيره حكاية ليس هو منشئها. * خطابه مروي بنسبة متأرجحة بين الصحة والزيف والخيال.	متكلم غير خادع ومخاطب منخدع (الأميرال).
محمد النفال (II)	* متكلم يروي لغيره حكاية ليس هو منشئها. * خطابه مروي بنسبة متأرجحة بين الصحة والزيف والخيال.	متكلم غير خادع ومخاطب منخدع (ابن شهرزاد).
محمد انسوكي (III)	* متكلم يروي لغيره. * خطابه مروي بنسبة متأرجحة بين الصحة والزيف والخيال.	متكلم غير خادع ومخاطب منخدع (محمد النفال).

جدول رقم 5

(23) عبد الفتاح كبيطو : (الأدب والعراة) ص : 25 - 26.

(24) عبد الفتاح كبيطو : (الحكاية والتأويل). دار توبقال لنشر سلسلة المعرفة الأدبية. 1988 ط أولى ص : 40.

4 «أرأيت، يا سيدي، كيف تكون الحكاية واقعية أحيانا؟! أنا والله ما صدقت يوما بالحكاية خرافة أو وهم، كنت أظن أن الحكاية، كهذه التي رويتها لكم، تاريخ أعم وأشمل وربما أدق من كل تاريخ يكتبه المؤرخون اليوم! ...» (28).

وبالإضافة إلى الخلفية «الواقعية» للحكي والحكاية، هناك طابعها الأولي (والأدبي؟) الذي يجعلها تلغي الزمن (والمكان؟) لتخترق الحقيقة الواقعية في كل أبعادها التاريخية والوجودية والاجتماعية:

(5) «إن الحكاية تجربة الكلبي واللامشروط» (29).

(6) «فليس في هذه الدنيا، منذ بدايتها سوى حكاية واحدة تروى بالعديد من الصيغ، وقد رويت لكم بعض صيغها من قبل» (30).

(7) «هم يظنون أننا نحكي لتحدث عن مكان معين ونحن نذيب المكان لتكون الحكاية ممكنة (...)» (31).

(8) «مكان الحكاية، كزمانها، أقرب إلينا من جبل الوريد، ولكن...» (32).

(9) «أنتم تخلطون بين الحاكي والعراف كما تخلطون بين المؤرخ والمداح» (33).

إن المفهوم الجديد الذي تقترحه الرواية للحكي والحكاية يختلف كلية عن أوهايم ومغالطات أفق انتظار «السلطان الشرقي» الذي تم تعميمه عبر وسائط «استشراقية» مغرضة. فالقاعدة الأولى لنظرية الحكي تتمثل في مبدأ الواقع. وإذا كان الطابع التخيلي للحكاية يجنح إلى «إلغاء» الزمن والمكان، فليس ذلك مبررا للقفز على التاريخ أو الانخراط في متاهات الوهم والتخريف. فما الطابع المتعالي للحكاية عن محددات الزمن والمكان إلا مس دواعي الجنس الأدبي الذي تنتظم داخله، وهي دواع لا تغني - أيا كان الحال - الخلط بين الخيال والتخريف، أو التعارض بين الأدب والتاريخ!

3.8- كيف «تشخص» رواية (عين الفرس) بعض مرتكزات طرحها النظري حول مفهوم الحكي والحكاية؟ وهل يقدم تحققها النصي تجسيدا لتصورها الأطروحي

(28) الرواية. ص 39.

(29) الرواية. ص 8.

(30) الرواية. ص 10.

(31) الرواية. ص 38.

(32) الرواية. ص 38.

(33) الرواية. ص 41.

الأب مع التمرد على معياريته والانقلاب عليه. كيف ذلك؟ وما هي مظاهر الخرق أو المحو التي ستعتمد إليها رواية (عين الفرس) وهي تنحو منحى «الاستعادة» و «التحيين»؟

2.8- في المستوى الأول، هناك مجموعة من الأفكار والآراء النقدية التي تخص مفهوم الحكاية ونظرية الحكى. وهي أفكار ترد على لسان الحاكي محمد بن شهرزاد الأعور قبل أو بعد ممارسته لفعل الحكى. ومع تجميع شذراتها تبدو جليا طبيعتها النظرية وما تضره من تصور «أطروحي» لمفهوم الحكى والحكاية. إنها سيرورة (ميتا - حكائية) تستهدف نقد المفهوم التقليدي - التراثي - الرسمي للأدب (الحكى)، وهو المفهوم الذي يخلط بين جنس «الحكاية الشعبية» وبين مادة «الخرافة» كسجل سردي مقرون بالوهم والتسلية والهزل.

(1) «إن الحكاية ليست الخرافة، لا يمكن للمرء أن يتسلّى بالحكاية، كما لا يمكن أن يتسلّى بالتاريخ» (25).

(2) «إن الحكاية التي تبدو مجرد خرافة قد تتحقق، إنها لا تكف عن التحقق!» (26).

لقد ظل الأدب في العصر الكلاسيكي العربي أسير مجالس السلاطين وبلاطات الملوك فاتخذ أداة لتسلية الأمراء والحكام واقرنت طبيعته بـ «التخريف»، كما ارتهنت وظيفته للمرح والتهتك والأنس والمجون واللهو والطرب، أي كل ما يتعارض مع الحقيقة الاجتماعية والشعبية للواقع. بهذا المشهد الشرقي الرخيص سيفتن «الاستشراق» وتشوه حقيقة الأدب. لأنه سيتحدد كأفق انتظار للسلطة والسلطان بعيدا عن مبدأ الواقع.

غير أن التلطف (الميتا - حكائي) لنص (العين) لا يمر على هذه المحاور المحددة لمفهوم الحكى التقليدي والرسمي دون أن يسائلها ويعتفها من موقع النقد والتقويض المنهجي:

(3) «ولكننا لا نحكي إلا لنخبركم بما يقع أو وقع وإن كنا لا نعلم أين ولا متى وقع أو يقع ونشير إلى ذلك في مدخل كل حكاية أو نهايتها...» (27).

(25) الرواية. ص 8.

(26) الرواية. ص 41.

(27) الرواية. ص 43.

من أن يحذف بينهم الماء والتهوؤ، ولحمد لله، الذي لا يفنى ولا يموت، على نعمه
التي جعلت إمارتكم تشبه الملكوت، على الرغم من كثرة الملحددين، والصلاة والسلام
على النبي الذي خصنا من لرهوت، على الرغم مما لكم من جبروت، وبعد، فيسمح
مولاي سؤال صغير قبل لشروع في الحكاية (...)» (35).

أما صيغة الاحتتام، فلا تخنو - كذلك - من التشخيص الأدبي للغة الذي يتزاح عن
ملوف الطقوس البلاغية المعروفة في مثل هذا المقام، مما يجعل (المخاطب) - شأنه
في ذلك شأن الخطاب - يكون عرضة للسحرية والتهكم :

- «وبعد، هذه يا مولاي هي الحكاية التي وقعت في تلك المدينة البعيدة جدا عن
بمارتكم، هذه هي الحكاية كما رواها لي محمد النفال صديق المهدي السلوكي،
محمد الذي التقيت به في أحد قطارات العجم والذي بلغني أنه هلك كما هلك
الآخرون - حفظ الله مولاي الأمير وأبعده ورعيته عن كل مكروه!» (36).

فبقدر ما يحرص الحاكي على الاستجابة لأحد أهم معايير أفق انتظار (الحكاية
الشعبية) ← [تثبيت أهمية الإطار]، بقدر ما يتم انتهاك الوظيفة المحددة لصيغ الافتتاح
والاختتام، وهو انتهاك ينخرط ضمن سيرورة المحو وإعادة الكتابة من منظور جديد.

5.8- إذا انتقلنا إلى بقية النواظم العامة :

- مبدأ الغرابة.

- مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك.

- مشهد الليلة البيضاء.

فإن بالإمكان القول إنها تترابط بشكل وثيق، وإن خرق حلقة منها يعني خرق كل
السلسلة. وهذا ما يمكن الوقوف عليه بوضوح منذ اللحظة التي يتم فيها اكتشاف أن ما
حكاه (محمد بن شهرزاد) ليس مجرد خرافة، وإنما هي حكاية من صلب الواقع
حدثت وقائعها أثناء ممارسته فعل الحكيم في مكان وزمن معين ومحدد. يقول
كيليطو : «تنعت الحكايات في ألف ليلة وليلة بكونها عجيبة وغريبة. هذا النعت يبرر
السرد لأنه إذا لم تكن الحكاية عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروى. وعلى ما يبدو
فإن الغرابة تستلزم المسافة الزمنية» (كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان»

(35) الرواية، ص : 10.

(36) الرواية، ص : 34.

لمعلن حول السرد وممارسة الحكيم ؟ هذا هو المستوى الثاني من مستويات الخرق
والمحو، وهو الامتداد الطبيعي للحلقة «التنظيرية» السابقة التي حايت سيرورة
الاقتصاد السردى.

إن (الحكاية الشعبية) كجنس تعبيرى محدد له إمكانيات نوعية ومعايير جمالية -
تجسدها ألف ليلة وليلة بامتياز - تقدم لنا مجموعة من النواظم العامة يمكن الوقوف
عندها باعتبارها المنطلقات التي راهنت عليها رواية (عين الفرس) في تأييد متخيلها،
وهي :

أ - الحرص على تثبيت أهمية الإطار عبر صيغ افتتاح واختتام محددة.

ب - التقيد بمبدأ الغرابة ومستلزماته.

ج - الانتظام السردى في سياق مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك.

د - مشهد الليلة البيضاء (بما هو صيغة زمنية).

فهذه المقاييس الفنية ستوضع موضع خرق من طرف التحقق النصي لرواية (عين)
مما سيعكس وجه من أوجه توتر العلاقة بين النص - الإبن وأبيه الرمزي (الليالي).

4.8- إن محمد بن شهرزاد الأعور لا يقفز - في سرده - على أهمية تثبيت إطار
الحكاية وما تقتضيه القوس البلاغية للافتتاح والاختتام من صيغ معروفة. لكنه - في
الوقت نفسه - لا يستعيد أيا من الصيغ المشهورة في مثل هذا المقام :

- «كان يا ما كان في قديم الزمان ... !»

- «بلغني أيها الملك السعيد ... !»

- «حدثنا عيسى بن هشام قال ... !»

- «زعموا أن ... !»

وفي المقابل، فهو يعمد إلى استثمار «ديباجة» (الرسائل الديوانية)، وقالب (خطبة
الجمعة) ⁽³⁴⁾ فيدشن حكايته المرتقبة عبر سيرورة هزل وتندر يتحول معهما حطاب
الافتتاح إلى موضوع للتشخيص الأدبي :

- «ليها مولاي وأهله ورعيته بالأمن والسعادة التي تملأ القلوب والبيوت، بالرغم

(34) عبد الحميد عقار (عين الفرس : النشأ والدلالة) مجلة آفاق. العدد 2. 1989. ص : 139.

التراثي كما راهنت عليه (الليالي) أو فنيات قالب (الحديث النبوي) : فمشهد (الليلة البيضاء) سيتحول إلى مشهد لأيام سوداء ! ومدينة عين الفرس (الليلية) ستتحول إلى مدينة (نهارية)، والتأنيث التراثي لمتخيل النص سيغدو تأنيثاً واقعياً ينبذ رواسب الذاكرة التراثية وعوائق موروث تخيلها. وهنا، سينهض (القسم الثاني) من الرواية (الذيل والتكملة) ليؤسس ممارسة جديدة للتجريب الروائي. سيشرح السرد - مع هذا التحول - في تحرير نفسه من نواظم التراث، والتمرد على قانون التأطير السردى الكلاسيكي (متكلم - مستمع) لتفتح سيرة الكتابة على «محكي الأفكار» و «محكي الكلام»، كما سيعمد التشخيص الأدبي إلى مساءلة الذات والواقع، فيتحرر الخيال من قانون الليل والنهار وقانون الموت والحياة. إن القيود التي اختارتها الرواية لنفسها في القسم الأول (رأس الحكاية) ستتحول إلى مجرد أثر أو صدى، بحيث سيتراجع مكبوت الذاكرة السردية لينطلق السرد خارج مدارات الأعراف والشعائر والسنن الموروثة. إن لحظة اكتشاف الذات والواقع هي نفسها لحظة المحو والنسيان : محو الخرافة ونسيان انغلاقية فضائها السلطاني. فالتحول البنيوي من أفق انتظار «جنس الخرافة الشعبية» ! إلى أفق السرد المفتوح ما هو في العمق إلا تشييد لأفق انتظار آخر جديد ومغاير. أفق انتظار كتابة متحررة من رواسب التراث ومفتوحة على احتمالات لا نهائية. إن الانقلاب الفني الذي تمارسه رواية (عين الفرس) على نفسها في حدود المسافة النصية التي تصل قسمها الأول بقسمها الثاني، ما هو سوى التجسيد الفني لخطاب التنظير (الميتا - حكاوي) الذي حايث نسيجها النصي منذ البداية. فهي لم تكتف بالدعوة إلى ممارسة مفهوم جديد لنظرية الحكوي، بل حاولت أن تحقق نصياً بعضاً من دعوتها الأطروحية، فكان أن واجهت بين استراتيجيتين : الأولى تستمد مقوماتها من برامج وسجلات السرد العربي - الإسلامي - الكلاسيكي، والثانية تفتح على تنوعات الكتابة الروائية المستحدثة. وبهذا الاشتغال المزدوج سيأخذ تشكيلها النصي أبعاداً معمارية وزخرفية وأسلوبية متنوعة. فبعد أن كان الراوي محمد بن شهرزاد (في رأس الحكاية) راوياً تقليدياً، لا يمتلك «مصدقية» لما يرويهِ إلا بعد أن يمثل لجملة قيود وشروط يتصدرها مبدأ الإسناد، صار مع (الذيل والتكملة) سارداً متحرراً من كل الشعائر والسنن والأعراف. فهو مبثّر لذاته. يرهن ما يحكيه بأفق انتظاره أو أفق انتظار متلق مجهول وغير محدد. يتخلص من مستلزمات (الحكاية الشعبية) وما تقتضيه من إمكانيات ليتحول بالسرد إلى مستويات جديدة، فتارة تستغور المادة السردية عوالم الذات الدخلية، وطوراً يجنح التشخيص الأدبي صوب الأسطورة. وبين الاستغوار والتشخيص الأسطوري للسرد يتبلور وعي جديد بالحكي يبشر بمسالك جديدة في الكتابة.

والمسافة المكانية «البطل ينتقل إلى أرض بعيدة، كالصين مثلاً، أو إلى أرض غير مضبوطة على الخريطة» (37).

بناءً على ما سبق، فإن حكاية محمد بن شهرزاد لا يمكن نعتها بالحكاية العجيبة أو الغريبة كما هو شأن حكايات (الليالي)، لأنها لا تتقيد بشرطي : (المسافة الزمنية) و (المسافة المكانية). وفي المقابل، فهي تتخذ من الواقع «النصي» بديلاً لمبدأ الغرابة. أو هي تطابق بينهما بحيث تغدو غرابة الحكاية جزءاً لا يتجزأ من غرابة الواقع. فليست الحكاية أو فعل الحكيم شيئاً آخر منافياً للواقع أو الحقيقة، لأن : «مكان الحكاية، كزمانها، أقرب إلينا من جبل الوريد». إن هذا المسخ La Métamorphose الذي سيلحق بحكاية محمد بن شهرزاد لهو ما يشكل البداية الفعلية لانقلاب النص الروائي على نفسه. وهو انقلاب سيتخذ من مبدأ الواقع المدخل الأساس لتحرير الكتابة السردية من جملة نواظم تراثية شكلت محور قسمها الأول (رأس الحكاية). فمباشرة بعد اكتشاف الحاكم لحقيقة حكاية ابن شهرزاد، وتأكده من أن (عين الفرس) ما هي إلا الاسم السري لإحدى المدن الشاطئية بإمارته، سيخرق هو الآخر مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك لجعل منه معادلة مستحيلة لا تتقيد بما سنّته (الليالي) من عرف في هذا المجال. سيتحول مبدأ القص إلى : احك حكاية وسأقتلك، وتتخذ الكتابة منحى اللغة القضائية وخطابات المحافل الرسمية (38)، فتتفني عن الحكيم القدرة على إعادة التوازن للعلاقة المختلفة بين المخاطب (القوي) والمخاطب (الضعيف). يقول الأميرال :

«أمرنا، نحن الأمير وارث حظه أبا السعد بنسعيد، بما يلي :

أولاً، عزل عين الفرس عن بقية مدن وأنحاء الإمارة إلى أن تطهر.

ثانياً، تكميم فم حاكينا الأسبق، محمد بن شهرزاد الأعور، ونفيه إلى عين الفرس.

ثالثاً، يقضي محمد بن شهرزاد الأعور، في عين الفرس مدة تسعين يوماً مكهما معلقاً السم في عنقه، ثم يحمل إلينا، بعد انقضاء هذا الأجل، ليتجرع السم في حضرنا.

رابعاً، يمنع حضور الحاكين في مجلسنا ابتداء من هذا اليوم» (39).

وبتنفيذ حكم النفي على الحاكيم تكون مرتكزات السرد الكلاسيكي قد استنفذت إمكانياتها وبدأت تفسح المجال لمرتكزات أخرى جديدة، لا تتقيد بقيود التحيل

(37) عبد افتاح كيليطو (الغائب). ص : 50.

(38) عبد الحميد عقار. مرجع سابق. ص : 193.

(39) الرواية. ص : 42.

ب- التشخيص الأسطوري للسرد :

1.9- لا تكتفي رواية (عين الفرس) بهدم المفهوم الخرافي للحكاية الشعبية في التراث العربي - الإسلامي، بل تبني على أنقاض التخيل الخرافي ممارسة سردية جديدة نتخذ من الأسطورة أفقا لها. فإذا كانت الخرافة «قصة زائفة» (44) فإن القالب الحكائي البديل لها هو الأسطورة. كيف ذلك ؟

إذا عدنا إلى حكاية الولد الضال (حميد ولد العوجة) والرجل الطيب (الطاهر المعزة) التي شكلت متن الرواية ونواة مادتها السردية، فليس من الصعب الوقوف على خفيتهما «التناسية». فهي تستوحي (الطرفة الشعبية) التي تقول إن أشعب الطماع لما نخلق حوله في يوم من الأيام مجموعة من الصبيان تضايق فلم يجد مخرجا للتخلص منهم سوى في أن يكذب عليهم ويزعم أن شخصا ما بمكان معلوم يفرق حلوى لذيذة. فلما انطلت الخدعة على الصبيان صدق أشعب نفسه فلهق بهم مهرولا. إن هذه (الطرفة الشعبية) التي تدخل في باب الخرافات الشعبية هي ما سينهض كنص غائب بالنسبة لحكاية (الولد الضال والرجل الطيب). إذ ستستعيد (عين الفرس) هذه المادة الحكائية الشعبية لتجعل منها منطلقا لصوغ (قصتها الأصلية). فالولد الضال يحين أشعب الطماع. والرجل الطيب مع سكان عين الفرس يوازون (الصبيان). أما الحلوى فتعادلها البسطة. وبين «الطرفة» وحكاية محمد بن شهرزاد، هناك فعل سردي أصلي مشترك : هو فعل الكذب أو المخادعة. (مخادعة الآخرين ومخادعة النفس).

(44) Mircea Eliade : (Aspect du mythe). Ed : Gallimard. (Paris) 1963. P : 11 - 34

يعرف إيلاد الأسطورة على الشكل التالي :

«الأسطورة تحكي قصة مقدسة، فهي تروي حدثا وقع في الأزمنة الأولى، زمن «البدايات» الخارق. بعبارة أخرى، الأسطورة تروي كيف أنه بفضل إنجازات للكائنات (الفوق - طبيعية)، ظهرت واقعة ما إلى الوجود، سواء أعلق الأمر بالواقع ككل أم بالكون، أم بجزء منه فقط : جزيرة كانت أو نوعا نباتيا أو سلوكا بشريا أو مؤسسة. فهي إذن دائما قصة «خلق» : تخبر كيف أنجز شيء ما وكيف تكون أو بدأ في الوجود. الأسطورة لا تتحدث إلا عن شيء وقع بالفعل، ولهذا فإن شخصيات الأساطير تكون كائنات (فوق - طبيعية) ومعروفة على الخصوص بما قامت به في أزمنة البدايات الرائعة. فالأساطير إذن تكشف عن الفعل الإبداعي لهذه الكائنات وتظهر قداسة أعمالها. إن اقتحام المقدس هو الذي يؤسس العالم حقيقة ويجعل منه ما هو عليه الآن. وعلى إثر تدخلات الكائنات (الفوق - طبيعية)، صار الإنسان على ما هو عليه اليوم، أي كائنا قانيا، متناسلا، وثقافيا (...)».

فمن بين التنويعات التي تتولد عبر سؤال الذات هناك الاستبطان والتذكر والتأمل والتحليل الذهني والاستيهام والحلم والتداعي وهي إواليات تجسج بالسرء صوب (محكي الأفكار). يقول الحاكى :

- «أنا من يحكى ومن يحكى له فى الآن نفسه، أنا الراوى والمروى له، كمن يكون فى ساحة المعركة وخارجها فى الوقت ذاته، فى الحمام وخارجه، فى بيته وفى الشارع... أنا الكذب والصدق، الزيف والحقيقة، الخرافة والواقع، أنا... لا شىء غير متناقضاتى وهذه الحزمة من العجز (...)» (40).

إنه منحى تأملى ومجرد فى الحكى يلتصق فيه فعل التخيل بهموم الذات وأسئلة واقعها المرئى واللامرئى. ولأنه غير معهود بالنسبة للمتقى التقليدى الذى يقرن السرء بالوهم ولتسوية والإيهام، فإن السارد «الضمنى» يحرص على التنبيه باستمرار إلى أن «محكى الأفكار» - هذا - جزء لا يتجزأ من المفهوم «الإيجابى» المتوخى للحكى :

- «بعض الناس يتصورون أنى أتفلسف الآن... الآن... أبداً، إنى مازلت أحكى، وإذا كانوا عاجزين عن إدراك الحكاية فى شمولها فهذا ليس ذنبى!...» (41).

- «أؤكد مرة أخرى أنى لا أتفلسف، وإنما أحكى، أحكى فقط...» (42).

ولأن الحكى من هذا المنظور ينزاح عن الجوهر «السماعى»، «الشفهى» للخرافة الشعبية - بمعناها السلبي - فإن السارد يحرص على استحضار القارئ (المفترض) مؤكداً على الهوية «الكتابية» لمحكيه ومحدراً إياه فى الوقت نفسه من مزالق «القراءة» :

- «لهذا كله فإن هذه الصفحات لا يجب النظر إليها بأكثر من أنها علامات إرادة تبحث عن ذاتها» (43).

هذا فيما يخص النسيج السردى الذى يرهن نموه لسؤال الذات متواشجا مع سؤال الكتابة وآفاق تجديدها. أما المستوى الآخر من التشييد المضاد لتخييل الحكى «الخرافى»، فىمكن رصدده فى جنوح التكون النصى إلى مساءلة «الواقع» مساءلة «أسطورية». كيف ذلك؟ هذا ما يمكن الوقوف عند بعض مظاهره برسم الاختتام.

(40) الرواية. ص : 58.

(41) الرواية. ص : 54.

(42) الرواية. ص : 54.

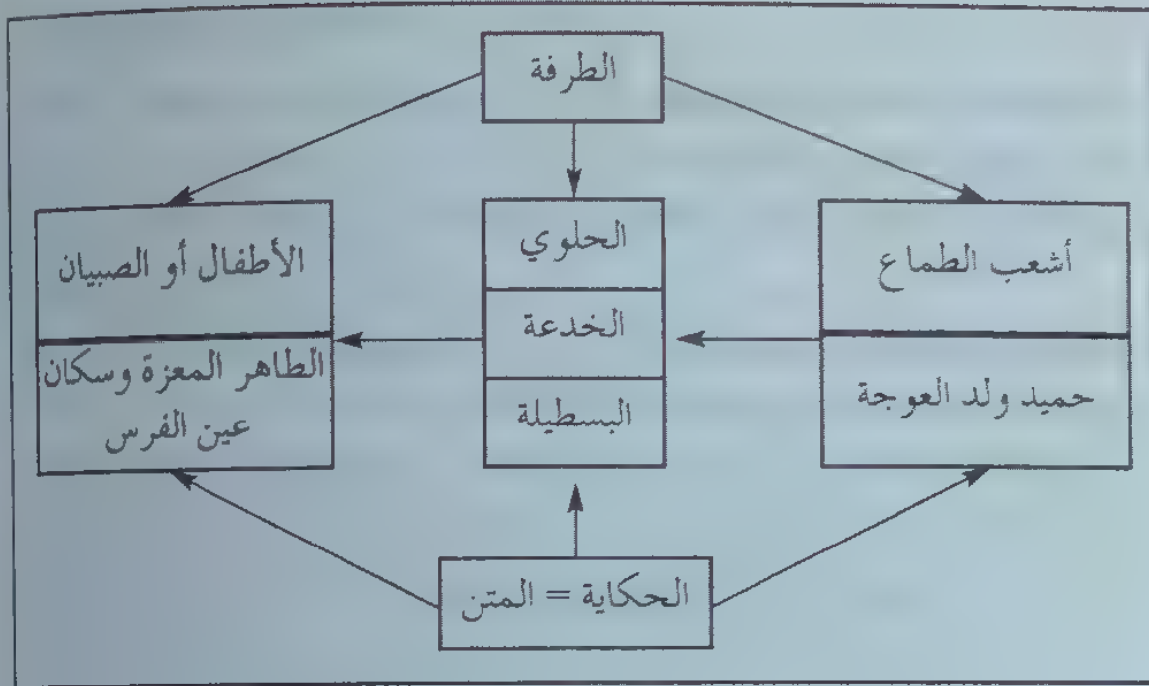
(43) الرواية ص : 57.

عشرات فتيات يصنع دائرة بأجسادهن حول نار. ثم تتقدم حذاءهن، وهي عادة أكبرهن سناً، لتقطع لحمة من الشواء، فيطلب منها بصوت جماعي، يشارك فيه الرجال والنساء. أنا تذكر بأعلى صوتي اسم الفتى الغائب الذي سيكون لها زوجها بعد رجوعه من البحر، ثم تعطي لها شمعة داخل فانوس أخضر وإناء أزرق تضع فيه اللحم، ثم تسير الفتاة نحو الشاطئ، يتبعها عشرة شبان يحملون أطباق لبسطينية الصغيرة وراءهم رجالان يحملان الخروف المشوي بينما بقية الفتيات يمشين وراء الرجلين وخلفهن النساء ثم الرجال يتقدمهم الشباب ... الكل يغني أو يعزف ويغني ... ثم يتوقف الموكب على بعد أمتار من الشاطئ من غير أن يتوقف العزف والغناء ... ثم تنسل الفتاة تتبعها بقية الفتيات ... تجلس الفتيات على رمل الشاطئ وهن يغنين ... تصعد العروس إلى الصخرة التي يظن أن الجميع قد ارتمى من فوقها في أحضان البحر ... يشتد إيقاع الغناء وتحدث الأوتار والبنادير ... تدخل العروس في حالة جذبة عميقة، ثم تبدأ تدور فوق الصخرة بسرعة ... تنصرف الفتيات ... يرمي الفتيان والرجلان بالشواء والبسطينية في البحر ... ينصرف الجميع بينما العروس تدور بسرعة هائلة فوق الصخرة ... عندما تصبح العروس وحدها تماماً تتوقف عن الدوران وتدخل في نوبة نحيب ... تعود الفتيات وحدهن ليجلسن حول الصخرة ... تشرع العروس في النداء على عريسها باسمه واسم أمه وجدتها بينما الفتيات يرددن النداء حتى مطلع الفجر ... تظل تتكرر نفس الطقوس من طرف العروس ومرافقاتها طيلة الأسبوع أو إلى أن تسمع عريسها يرد على ندائها من أعماق البحر ... تحل محلها فتاة أخرى ومرافقات أخريات إذ ترف الفتاة إلى عريس آخر والأخريات ينتظرن دورهن ... وكان من هؤلاء الفتيات من أعلنت أن عريسها يزورها كل ليلة محملاً بالعطور والآلئ ... ومنهن من أعلنت أنها حامل! (45).

إنه تشخيص أسطوري للواقع يكشف تعدد مستويات أساليب النص. فكما تفتح تنويعات السرد على سجل اللغة القضائية وخطابات المحافل الرسمية، فهي تستثمر «لغة المقال السجالي الممتزجة بلغة البوح الشعري وبالوصف المشهدي الطقوسي البالغ الشفافية» (46). وكما تجنح أساليب التشخيص إلى جعل اللغة أداة للتصوير، فهي تنحو أحياناً منحى الإخبار المكرس لوثوقية الوظيفة الإحالية وتؤثر إيقاعها الرتيب. غير أن الطابع العام لهذه التنويعات يتمثل في مبدأ الانقلاب: انقلاب الكتابة على نفسها باستمرار، وتمردّها على القيود التي تخلقها لنفسها. وبذلك استطاع التخيل الروائي

(45) الرواية، ص: 73.

(46) عبد الحميد عقار، مرجع سابق.



جدول رقم 6

إن العودة إلى هذه المادة التراثية الشعبية وإعادة توظيفها في سياق جديد، ستحكم فيها رؤيا فنية أسطورية تأخذ كل أبعادها مع (القسم الثاني) من الرواية، ضمن التشخيص الفني لعلاقة سكان (عين الفرس) بالبحر. حيث ستعتمد الكتابة إلى تأصيل الجوهر الأسطوري للحكاية - النواة. وهو تأصيل سترتفع معه «بنية الطرفة» إلى مستوى «البنية الأسطورية»، فيغدو فعل الذهاب إلى البحر حدثاً أصلياً يجد مبرره الأسطوري في تحول الطرفة إلى (قصة خلق) تخبر كيف يتكون شيء ما: (الكذبة - الحكاية - الأسطورة) وكيف يبدأ في الوجود (*). يقول السارد في وصف الإحياء الطقوسي لحكاية حميد ولد العوجة والطاهر المعزة من طرف سكان (عين الفرس):

- «وها قد مضى على استقراره بها شهر، وكان آخر ز من الشتاء، ثم جاء الربيع، فبدأ السكان يقيمون حفلات ليلية لاستحضار الغائبين، لاستعطاف البحر الذي كانت قد بدأت تصله نسائم الربيع ... يوقدون ناراً قوية كل ليلة سبت وسط المدينة، يذبحون خروفاً ويضعونه فوق تلك النار ليشوى ببطء، يأتون بأطباق البسطيلة التي تهيأ بالبيوت، ثم يصنعون الشاي، ثم يشرعون في العزف والغناء والرقص حتى منتصف الليل، إلى أن يسمع نفس المرح آتياً من البحر ليختلط بمرجهم الحزين ... حينئذ ينادى على

(*) المرجع نفسه.

خلاصات مؤقتة

ينراح نص (عين الفرس) عن إشكاليتي (لعبة النسيان) و (الجنازة) :
- إشكالية تداخل الروائي بالسير - ذاتي.

- إشكالية الواقعية.

دون أن يعني هذا أنه لا يتقاطع معهما. وفي انزياحه هذا يقترح إشكالية جديدة ضمن مشروع التكون الروائي العربي بالمغرب، وهي :
- إشكالية العلاقة بين الرواية والتراث.

لقد سبق للكاتب الميلودي شغموم في نصوصه السابقة (47) أن أرسى بعض مرتكرات تجربته الروائية المراهنة على سؤال التراث، مما يجعل هذا النص مجرد حلقة من حلقات مشروع كبير بدأ مع بداية الثمانينات ولا يزال متواصلاً. على أن هذا الموقع «الوسطي» بين نصوص سابقة وأخرى آتية هو ما يضفي على (عين الفرس) ميزة خاصة تضعها في صف ما يمكن أن نصلح على تسميته بـ «النص المراكم». وهو النص الذي يعوز كثيراً من التجارب الروائية بالمغرب التي تفتقر إلى شرط التراكم.

- إن (عين الفرس) كنص إشكالي تراهن على استراتيجية مزدوجة : فهي، من جهة، تأخذ من التراث الغربي القالب الروائي المستحدث بما يتوفر عليه من معايير جمالية قابلة للتنوع. ومن جهة أخرى، تنفتح على التراث السردى العربى - الكلاسيكي بما ينطوي عليه من جماليات وزخارف أسلوبية، أدبيا كان أو غير أدبي. وبهذا الحوار المضاعف تشق لتخييلها مساراً سردياً متفرداً له من التأصيل بقدر ماله من التجريب.

- لقد راهن النص على «التناص» كمبدأ عام منظم للعلاقة بين القالب الروائي المستحدث والبنى السردية المستمدة من التراث الإسلامى والعربى. من هنا تملك الكتابة هوية «الطرس» فانبئ نسيجها على جدلية التدوين والمحو، التحيين والمساءلة، أو الكتابة على الكتابة. فمحاور الأصول التراثية للسرد الكلاسيكي العربى - الإسلامى امتدت إلى استعادة بعض المبادئ العامة التي يمكن اعتبارها نواظم كبرى لـ «سردية»

(47) (الأبله والمنسية وياسمين) بصفة خاصة. الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان - الطبعة الأولى 1982. وهي ثالث رواية بعد (جزيرة العين) و (ضلع في حالة الإمكان) الصادرتان في مجلد واحد تحت عنوان (الضلع... والجزيرة)، عن دار الحقائق - بيروت - 1980. ط. أولى.

أن يؤلف بين استراتيجيتين : الأولى تنحو منحى التأصيل، والثانية تنحو منحى التجريب. وبين العودة إلى التراث للبحث في الأصول والجذور، والانفتاح على الحداثة الروائية الغربية، والحفر في أشكالها وأسئلتها ؛ بين القديم والمستحدث، بين الأصيل واللامجرب، بين الحكائي والميتا - حكائي، بين المؤلف والغريب، بين الجدي والهزلي، بين الواقعي واللاواقعي، ثم بين التخيل الخرافي والتخيل الأسطوري، استطاعت رواية (عين الفرس) أن تطرح جمالياتها ورؤاها وأسئلتها على صعيد إشكالي، فكانت رواية إشكالية بامتياز وتلك خاصية تحمد لها. فهل تخفي هذه المؤشرات دلالات العلاقة التي يمكن أن تربط الرواية التجريبية بالتراث ؟ ذاك سؤال حدد أفق هذه المقاربة، وفي تعدد أجوبته ما يؤكد حاجة هذا النص المتواصلة إلى إعادة القراءة باستمرار.

- التحقيق). وبهذا الاستثمار المزدوج المبني على اللعب سيتم تأصيل مفهوم مبتكر لنظام الرؤية السردية يراهن على مبدأ القلب (أو الانقلاب) : قلب قيم ومرتكزات «الرواية» بمفهومها التراثي، واستبدالها بنقائضها : (الحلم - الرؤيا - التذكر). وهو قلب لم يكن مجرد لعب مجاني، بل استهدف بلورة قضية مركزية من بين أهم قضايا الرواية، وهي ما يمكن أن نطلق عليه (أزمة اليقين السردية). ففي غياب واحدة المنظور، وفي سياق تعدد الرواة، تتحدد المعرفة السردية ضمن دائرة المحتمل والممكن، أي في أفق النسبي أو ما يمكن إدراجه - عموماً - ضمن مسار اللابقيين السردية. إن العودة إلى فنيات القالب «الحديثي» في شقيها (السند - الرواية)، تكشف عن خلفية حفرية ولعبية لنص (العين) تستهدف وضع مسألة (المعرفة السردية) على تخوم حديدة تتيح للتخييل أن يمتح من حقول اللاشعور والحدس والذاكرة، ضداً على مادئ العقل (الضبط والتحقيق...) أو الأخلاق (العدالة والثقة والصدق... إلخ) !

- وإذا كان (المنظور السردية) يبلور جدلاً تخيلياً تنتظمه سيرورتا المماثلة والمعارضة، فإن عملية استحضار هذه الفنيات في محاورة التراث تخضع لسلطة خطاب (ميثا - حكاية) متخلل يقتحم مجموع عناصر النسيج النصي عبر تلفظات متنوعة، مما يُمكن الاقتصاد السردية من تملك خطاب تنظيري محايث يخترق سيرورة الكتابة في مواقع متعددة ومتداخلة، ويجعل من النص مداراً لتفاعل التنظير الروائي بالممارسة من داخل الكتابة.

- من جهة أخرى، تبني أطروحة هذا الخطاب (الميثا - حكاية) على موقف نقدي صارم من السرد التقليدي ومفهومه التراثي - الرسمي الذي يدرج الحكاية والحكاية ضمن معايير أفق انتظار السلطة والسلطان باعتبارهما المدخل الرمزي لترسيم صورة الشرق الرخيص، الفولكلوري والمضاد لمبدأ الواقع. فالرواية تدافع عن تصور جديد للحكي ومفهوم الحكاية يبنى على عدم الخلط بين الخرافة والحكاية والتمييز بينهما على قاعدة مبدأ الواقع باعتباره حجر الزاوية في معادلة أي حكي أو حكاية مفترضين.

- بعد تمرير خطابها التنظيري المحايث تعمد (العين) إلى تشخيص المفهوم الجديد المقترح لممارسة الحكاية عبر جنوحها إلى تحويل مادة خام «خرافية» إلى نسيج سردي مؤطر وفق مبادئ بنية الأسطورة. وبهذا المنحى الأسطوري في التشخيص الأدبي تكون قد عمدت إلى اقتراح منطلقات جديدة للتخييل السردية المفتوح : (الأسطورة - المونولوج كإفق لاستغوار أسئلة الذات - التحليل والتأمل الذهنيين كأدوات لمعارضة الإيهام السردية العجائبي أو الغرائبي...).

الشرق. وهي أسس جمالية تجد تجلياتها العميقة في نصوص أصلية من قبيل (ألف ليلة وليلة) أو ضمن فنيات قوالب سردية غير أدبية مثل قالب (الحديث النبوي).

- وفي سياق الاستعادة تم استثمار تقنية الإطار لتوليد الحكايات الصغرى وهي تقنية تستجيب لمبدأ تناسل الذاتي، مما أضفي على سيرورة السرد طابعاً تركيبياً ومتداخلاً.

- بالإضافة إلى هذا التحيين الذي شمل مستوى البناء السردى، عملت الرواية على استحضار مبادئ سردية أساسية من قبيل :

- مبدأ الغرابة.

- مبدأ القص : احك حكاية وإلا قتلتك.

- مشهد الليلة البيضاء.

وكن هذا التحيين لم يثبت أن انقلب من مستوى الإيهام بمماثلة (النص - المثال) إلى مستوى المعارضة بما هي سيرورة تقويضية لها الهدم المنهجي أفقا.

- إن تحول (عين الفرس) من البناء إلى الهدم، أو من المماثلة إلى المعارضة، هو ما جعلها تنطوي على تأنيث سردي مزدوج : الأول يتخذ من التراث منطلقاً له، والثاني يراهن على مبدأ الوقع كأرضية ومنطلق للتخييل. وفي محك هذا التحول من أفق برامج السرد الكلاسيكي إلى أفق السرد الروائي المفتوح، استطاعت (العين) أن تنجز تمفصلها السردى الحاد بين حدى البناء والهدم. فانشطار الرواية إلى قسمين : الأول يحمل عنوان (رأس الحكاية)، والثاني (الذيل والتكملة) لم يكن مجرد تبويب شكلي لأن المسافة بين الرأس والذيل هي نفسها مسافة «الطرس» بين عملية استعادة (ذاكرة النص) وبين عملية محوها، أي انخراط الكتابة في النسيان والمسح أو الكتابة على الكتابة.

- وفي سياق مجاور لهذا الانفتاح على بعض جماليات سرد (الليالي) عانق النص التأطير الفني لقالب الحديث النبوي. فتمفصلت طولية السرد بين حدى «السند والمتن»، مما أضفى على مسألة المنظور السردى طابعاً خاصاً قوامه التأصيل. فالمرآنة على إطار الإسناد كمبدأ منظم لتعدد الرواة سيستدعي مفهوم آخر من التراث السردى غير الأدبي هو مفهوم (الرواية). وبين السند والرواية ستؤسس (عين الفرس) نظامها التبئيري المتميز المنبني على المراوحة بين إواليته المماثلة والمعارضة : مماثلة (الحديث النبوي) من حيث تقنية التدرج الشكلي للرواة وفق سلم تراتبي مضبوط، ومعارضة (الرواية) عبر نقض شروطها ومستلزماتها : (الثقة - العدالة - الصدق - الضغط

خاتمة

أسئلة الجروح النرجسية : (محاولة في التركيب)

أما بعد،

فإن هذه المقاربات الثلاث :

- استراتيجية اللعب.

- استراتيجية (الرواية - الرؤيا).

- استراتيجية النقد المزدوج.

لم تكن لتهدف إلى استخلاص «نمذجة» عامة للرواية المغربية، أو توزيع «وصفات» جاهزة وقارة حول مساراتها الكبرى. فلا مجال للحديث عن «تيارات» أو «مدارس» روائية في ظل مآزق النشأة المتواصلة : مآزق ضعف التراكم وعدم انتظاميته، ومآزق قصر العمر الفني وحادثة النشأة. وفي المقابل، لا يمكن النظر إلى هذه العينة من النصوص المختارة :

- لعبة النسيان - لمحمد برادة.

- الجنازة - لأحمد المديني.

- عين الفرس - للميلودي شغموم.

باعتبارها النماذج التمثيلية الوحيدة التي تستقطب جماع هموم التأصيل والتجريب ضمن مشروع التكوين الروائي العربي بالمغرب. لكن الحدود التي تقف عندها القيمة التمثيلية لهذا المتن الروائي لا تنفي عنه طابعه الطلائعي وموقعه التثويري الهادف إلى تجذير الممارسة الروائية العربية بالمغرب. فهذه الروايات تنهض ضمن عقد الثمانينات كعلامات دالة على التحول البنيوي الشامل الذي بدأت تعرفه بنية التقليد. إنها مؤشرات إلى ما بدأت تشهده المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب من خلخلة وصراع محتد بين قوى التقليد وعوامل التحديث.

لقد انبنت المقاربات السابقة عبر أسئلة ومفاتيح إشكالية تنبع من صميم التشكل التاريخي والنظري لمؤسسة الأدب والثقافة الوطنية بما هي (محيط ثقافي) يشهد نموه خارج مدارات المراكز (المشرق - الغرب). فالتفكير في الأعماق الاستراتيجية للممارسات الروائية، لا ينفصل عن التفكير في النظم المؤسسة لمشروع الثقافة الوطنية

- وفضلاً عن كل تلك المستويات فهي تعانق «التنوع» على مجموعة من الأساليب السردية المتراوحة بين خطابات المحافل الرسمية والقضائية، ولغة المقال السجالي، ولغة البوح الشعري، والتشخيص الهزلي لأسلوبية خطبة الجمعة أو الرسالة الديوانية، والوصف المشهدي الطقوسي أو المنحى الإخباري، التقريري عموماً.

لقد تميزت رواية (عين الفرس) باتخاذها سؤال التراث منطلقاً لتشييد استراتيجيتها النصية. وهو منطلق أتاح لها إمكانيات جمة للحفر والتنقيب، للتأصيل والتجريب، للبحث واللعب، فأمكن أن تحقق معادلة التجديد من قلب التراث : تجديد القالب الروائي الغربي وتحريره من طابعه الاستلابي، مع التبشير بقيم جمالية خلافية تنبع من صميم الذاكرة السردية العربية والإسلامية. بهذا التميز امتلكت شرعية الانتساب إلى حقل التجريب الروائي، وفي هذا المنحى المزدوج (نقد التراث ونقد النموذج الروائي الغربي) كمنت قوتها الاستراتيجية. من هنا لم تكن هذه المقاربة سوى خطوة أولى لوضع اليد على بعض عناصر إحدى أدق إشكاليات المؤسسة الأدبية الحديثة بالمغرب. وتلك هي إشكالية التحديث انطلاقاً من صلب التراث. أو ليس التحرر من سلطة النماذج الروائية الغربية يبقى رهيناً بالمرور عبر قناة التراث ؟ ذاك سؤال نظري يظل قائماً، ولعل هذه المقاربة أن تكون قد أكدت حاجته المتواصلة إلى التفصي والاستغوار.

وجديدة تنتهك المعايير الفنية التقليدية لذاكرة وأفق انتظار التلقي الكلاسيكي بالمغرب. فإلى جانب المسرح والشعر والقصة القصيرة والفنون التشكيلية والسينما نستطيع الرواية المغربية أن ترسم آفاقاً جديدة وصيغاً مغايرة للخطاب والتواصل الجماليين وذلك عبر الخروج على القواعد الجاهزة وتكسيدها أو تجاوزها انطلاقاً من القواعد نفسها. وهذا ما أكدته تمسك الكتاب - الكتابات باقتنيات ذاتية واختيارات استراتيجية متميزة، الأمر الذي أهّل التراكم الروائي إلى امتلاك خاصية التعدد في إطار وحدة المشروع.

لقد تم صوغ أسئلة مركزة باعتبارها المفاصل الجوهرية والجروح النرجسية الأكثر عمقاً لجسد الرواية المغربية الفتية. فكان :

- سؤال الخروج من مأزق التداخل بين الروائي والسير - ذاتي.

- وسؤال التجديد دون التخلي عن الواقع والواقعية.

- ثم سؤال التحرر من استلابية القلب الروائي الغربي عبر العودة إلى منابع التراث، بمثابة المفاتيح الاستراتيجية والمداخل الإشكالية الأكثر انسجاماً واستجابة لطبيعة التكون الروائي العربي بالمغرب. وهي أسئلة لم تنشأ من فراغ، وإنما أملاها النظام المؤسس لمشروع التجريب بما هو أطر عامة وجماع إشكاليات تاريخية ونظرية وفنية تبنق من صلب تكون المؤسسة الأدبية الحديثة والمستحدثة بالمغرب ككل.

هكذا، أبرزت المقاربات تحليلات الحوار التخييلي للنصوص السردية مع مراجع الذات والواقع والتراث. وحوار الأجناس التعبيرية وتلاقحها، وحوار اللغات اللفظية وغير اللفظية، وحوار النظريات والأطر النقدية والمفهومية للسرد العربي والغربي على السواء، وحوار النصوص والنماذج الأصلية، التراثية والعالمية (...). إلى غير ذلك من الخرائط الفنية والأصقاع النظرية التي أهّلت التحقيقات النصية إلى امتلاك خاصية «الكتابة المفتوحة» و«استراتيجية المسألة».

في ظل هذا المنحى الحفري، الحواري، التأسيسي، ستبلور بذور مفهوم (ممكن) للرواية المغربية (العربية) ينفلت عن حُدود التنميطات المدرسية الجاهزة، ويضع القلب الروائي في مجرى التركيب والتنوع والتداخل. فالنص الروائي - كما تقدمه روايات (للعبة) و (الجنازة) و (العين) - ليس سوى ورشة عمل، لا يملك المؤلف (الفعلي) سوى أن يمثل لسلطتها وغوايات مغامراتها. ففيها تطرح الذات نفسها على الكتابة كما تطرح الكتابة أسئلتها على الذات. وفيها ينهض الواقع كإطار للكتابة كما تنهض الكتابة كمجال للواقع. ثم فيها ينتصب التراث في قلب الحاضر والآتي ويتحول

بمغرب ما بعد الاستعمار. إن سؤال الذات، وسؤال الواقع، وسؤال التراث، ما هي إلا أسئلة المؤسسة الأدبية ككل. أسئلة البحث عن هوية ثقافية وفنية. أسئلة المعادلة الصعبة لتأسيس كتابة عربية لها المغرب فضاء، والعمق الإنساني أفقا. وبين هواجس (الخصوصية) و (المغايرة)، بين محددات ما هو أصيل وما هو معاصر، بين الموروث والمقتبس عن الآخر، بين كل هذه المواقع يكون لقانون التجريب الروائي طابع الإطار النظري والتاريخي والفني المنظم لممارسات كتابية وغير كتابية قوامها البحث والثقاف والتمرد.

إن استيعاب روايات (لعبة النسيان) و (الجنازة) و (عين الفرس) لأسئلة الذات والواقع والتراث، بأشكال متداخلة ومستويات متقاطعة، ومراعاة تحقيقاتها النصية على تشييد عمران تخيلي ينبنى على مبدأ التنوع في الوحدة، قد أشرت إلى أن التجريب الروائي ليس مجرد «تقليعة» أو «صرعة» فنية هبت بها رياح الغزو الثقافي الأجنبي غير المبرر في مغرب ما بعد الاستقلال. بل هو مشروع ثقافي شامل يفتح على مجموع الممارسات الفنية ضمن تنوع الأجناس التعبيرية المستحدثة. إنه قانون للفصل بين حدي التقليد والتحديث. ومشروع للمجابهة ضد سلط النماذج المستوردة ومتعاليات الإرغامات الذاتية والموضوعية، الوطنية والعالمية، المعيقة لقدرة الإنسان المغربي، العربي، الإسلامي، على التحرر والإبداع والفعل.

فكل رواية من روايات المتن المختار تقترح استراتيجية نصية جديدة كتصور وممارسة ممكنين للكتابة. وفي اختلاف الرهانات والأسئلة يتأكد مبدأ البحث كنواة لحساسية التجريب. البحث المتواصل في الحقول المعرفية والجمالية والايديولوجية والسياسية والاجتماعية والتاريخية. ثم البحث في نظريات الرواية العالمية، والبحث عن نظرية للرواية المغربية ضمن مسار التطور الروائي العالمي.

لقد انخرطت نصوص المتن ضمن سيرورة مثاقفة وحوار مضاعف مع تراث الآخر وتراث النحن. وعملت على إبراز الانعطافات الممكنة لتحول مشروع التكوين الروائي الحديث. الشأ من سؤال التأصيل إلى سؤال التجريب، كما أرهصت إلى جوح المؤسسة الأدبية الشامل صوب توحيد فصاءات الأجناس التعبيرية المختلفة. وهي علامة على بزوغ بذور لحظة (قطع) شمالة تبشر بنقلة نوعية يتهأ لها مفهوم الأدب (وضمنه مفهوم الرواية) بالمغرب. نقلة يتحول معها سؤال الكتابة من مدار الثابت إلى مدارات المتحول، ومن خانة الجواب المطلق إلى خانة السؤال النسبي والجواب الأكثر نسبية! إن الوقوف على مظاهر الخلخلة التي أنجزتها النصوص الروائية المقترحة قد أكد قدرة الرواية المغربية الحديثة الشأ على فرز قيم جمالية خلافية

ثبت المصادر والمراجع :

أولا : المصادر (الروايات).

ثانيا : المراجع العربية.

ثالثا : المراجع المترجمة إلى العربية.

رابعا : مراجع باللغة الفرنسية.

الحاضر والمستقبل إلى علامات في جسد الذاكرة بأبعادها الماضية والآنية والقادمة.

لقد أعادت النصوص التجريبية في مجال الرواية الاعتبار للوظيفة الجمالية، كما نفضت الغبار عن المتلقي السلبي ووضعت القارئ وجها لوجه أمام المنتج النصي، بحيث لا يقل دوره في بناء وإنتاج النص عن دور المؤلف. كما لفتت الانتباه إلى خطورة الوعي النظري للممارسة الإبداعية وما يمكن لهذا الإدراك المضاعف للعملية الإبداعية أن يقدمه من بذور تصور ومفهوم جديدين للكتابة والإنتاج الثقافي عموما في زمن أفقه الحتمي هو الحداثة.

من هنا، اتسمت كل اقتراحات المتن الروائي المختار بالطابع الإشكالي، فتم النظر إليها باعتبارها مجرد اقتراحات متناصلة تروم إلى رسم علامات دالة ترهص إلى بدايات ممكنة لتحول المشروع الروائي الحديث النشأة من وضعه التأصيلي المحفوف بالعوائق إلى وضع تجريبي ينبض بممكنات التغيير وآفاق الخروج من سؤال الكينونة إلى أسئلة الصيرورة ومن مأزق التقليد إلى مسالك التأسيس ومساراته. فهل كان ترسيم الجروح النرجسية كافيا لملامسة أهم معالم مشروع التجريب الروائي الطموح بالمغرب؟ هذا سؤال يبقى الجواب عليه قابلا لكل الاحتمالات وهو ما يدعو إلى مواصلة البحث في هذا الموضوع باستمرار.

- ت -

- 14) تازي (محمد عز الدين ال)، «السرد في روايات محمد زفزاف»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1985، طبعة أولى.

* مجلة آفاق، العدد 1، السلسلة الجديدة، 1976.

- 15) تازي (عبد الهادي ال)، «دراسات تحليلية نقدية لرواية دفنا الماضي»، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980.

- ج -

- 16) جراري (عباس ال)، «الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها» الجزء الأول، دار المعارف، الرباط، 1986، ط. ثالثة.

- ح -

- 17) حبابي (محمد عزيز ال)، مجلة آفاق، العدد (3-4)، 1984.

- 18) حلو (أحمد ال)، مجلة أقلام (المغربية)، العدد 7، أكتوبر 1977.

- خ -

- 19) خطيبي (عبد الكبير ال)، «الرواية المغربية»، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، العدد 2، الرباط، 1971.

* «الرواية العربية : واقع وآفاق»، دار ابن رشد، 1981، طبعة أولى.

- 20) حطيب (ابراهيم ال)، مجلة أقلام (المغربية)، العدد 4، يراير 1977.

* «التهامي الوزاني : الكتابة - التصوف - التاريخ»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1989، ط. أولى.

- ز -

- 21) زيادي (أحمد)، ملحق جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 273، 1989.

- س -

- 22) سرغيني (محمد ال)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 4، 1990.

- 23) سالمى (محمد الحبيب)، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 1، 1977.

- ش -

- 24) شاوي (عبد القادر ال)، «السلفية والوطنية»، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1985، ط. أولى.

* «م.ج. الاتحاد الاشتراكي، العدد 168، فبراير 1987.

- 25) شمعة (خلدون ال)، «المنهج والمصطلح»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

- ص -

- 26) صبري (حافظ)، مجلة الناقد، لندن، العدد 26، السنة الثالثة، 1990.

- ط -

- 27) طنكول (عبد الرحمن)، «الأدب المغربي الحديث = بيلوغرافيا شاملة، منشورات «الجامعة»،
بنشرة للطباعة والنشر، «بنميد»، البيضاء، 1984، ط. أولى.

أولاً : المصادر :

- المديني، أحمد : (الجنازة) - دار قرطبة - الدار البيضاء 1987. ط. أولى (144 صفحة).
- يرادة، محمد : (لعبة النسيان). دار الأمان. الرباط. 1987. ط. أولى. (149 صفحة).
- شغموم، الميلودي : (عين الفرس). دار الأمان. الرباط. 1988. ط. أولى. (88 صفحة).

ثانياً : المراجع بالعربية :

- أ -

- (1) ابن خلدون (عبد الرحمن)، «المقدمة»، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، طبعة خامسة.
- (2) إبراهيم (عبد الله)، الكرمل، العدد 11، 1984.
- (3) أبو حمالة (بن عيسى)، «مجلة آفاق»، العدد (4-3)، 1984.
- (4) أزهر (علال آل)، جريدة أنوال الثقافي 6، العدد 152، السبت 17 نونبر 1984.
- (5) أزرويل (فاطمة)، «مفاهيم نقد الرواية بالمغرب»، نشر الفنك، البيضاء، 1990، ط. أولى.
- (6) أقضاض (محمد)، ج. أنوال، العدد 402، 23 أبريل 1988.
- (7) أمتصور (محمد)، «ج. المسار الثقافي»، العدد 1، 5 دجنبر 1987.

- ب -

- (8) يرادة (محمد)، «الرواية المغربية»، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، العدد 2، الرباط، 1971، ط. أولى.

- * «الرواية العربية = واقع وآفاق»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981، طبعة أولى.
- * مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد 2، 1985.
- * «الأدب العربي. تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1987.

- * ملحق جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 200، فاتح نونبر 1987.
- * م. ج. الاتحاد الاشتراكي، العدد 244، شتنبر 1988.
- * دورية الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد 7 أكتوبر 1988.
- * مجلة الناقد، لندن، العدد 18، السنة الثانية 1989.
- (9) بنيس (محمد)، مجلة الكرمل، العدد 11، 1984.
- * مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 1.
- (10) بو حسن (أحمد)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (60-51) 1989.
- (11) بوعلام (الصادق)، مجلة فصول، المجلد الثامن، العدد (4-3)، ديسمبر 1988.
- (12) بوعلي (عبد الرحمن)، آفاق، العدد (4-3)، 1984.
- (13) بونيت (عز الدين)، مجلة خطوة، العدد (4-3)، 1986.

- (41) مرنجي (أنور ال)، الاتحاد الاشتراكي، العدد 162، 1987.
- (42) منيف (عبد الرحمن)، مجلة الناقد، لندن، العدد 18، السنة الثانية، 1989.
- (43) منيعي (حسن ال)، «هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته»، منشورات السفير، مكناس، 1990، ط. أولى.
- (44) مردن (عد الرحيم)، «الشكل القصصي في القصة المغربية»، منشورات دار الأطفال، البيضاء، 1990، ط. أولى.

- ن -

- (45) ناقوري (إدريس)، «المصطلح المشترك»، دار النشر المغربية، 1977، طبعة أولى.
- * «الرواية المغربية : مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية»، دار النشر المغربية، طبعة أولى.
- * مجلة أقلام (المغربية)، العدد 8، نونبر 1977.

- ي -

- (46) ييوري (أحمد ال)، مقدمة رواية «المرأة والوردة»، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مطبعة النجاح، 1981.
- * مجلة آفاق، العدد (3-4)، دجنبر 1984.
- (47) يقطين (سعيد)، «القراءة والتجربة»، دار الثقافة، البيضاء، 1985، طبعة أولى.
- * «تحليل الخطاب الروائي»، المركز الثقافي العربي، 1989، البيضاء، طبعة أولى.
- * «انفتاح النص الروائي = النص - السياق»، المركز الثقافي العربي، 1989، طبعة أولى.
- (48) يعلى (مصطفى)، آفاق، العدد (3-4)، 1984.

ثالثا : المراجع المترجمة إلى العربية :

- (1) باختين (ميخائيل)، «الخطاب الروائي»، ترجمة : محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، طبعة ثانية.
- * «الملحمة والرواية»، ت : جمال شحيد، الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، بيروت، 1982، طبعة أولى.
- (2) بريخيت (برتولد)، «شعبية الأدب وواقعيته»، ترجمة : رضوى عاشور، مجلة عيون المقالات، العدد 11، 1988.
- (3) مجموعة من الباحثين : «نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبشير» ترجمة : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، طبعة أولى.
- (4) ويليك (رينيه) / وارين (أوستن)، «نظرية الأدب»، ترجمة : محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، طبعة ثانية.

-ع-

- (28) عروى (عبد الله ال)، «الإيديولوجية العربية المعاصرة»، ت : محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1979، ط. ثالثة.
- (29) عطية (أحمد محمد)، «دراسات تحليلية نقدية لرواية «دفنا الماضي»»، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980.
- (30) عقار (عبد الحميد)، «التهامي الوزاني : الكتابة - التصوف - التاريخ»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1989، ط. أولى.
- * مجلة آفاق، العدد 2، 1989.
- * ج. أنوال، العدد 512، 1989.
- (31) علوش (سعيد)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (48-49)، 1988.
- (32) عوفي (نجيب ال)، «درجة الوعي في الكتابة»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1980، ط. أولى.
- * «جدل القراءة»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1983، طبعة أولى.

-غ-

- (33) غلاب (عبد الكريم)، مجلة آفاق، العدد (4-3)، 1984.

-ق-

- (34) قمري (بشير ال)، مجلة آفاق، العدد (4-3)، دجنبر 1984.
- * مجلة آفاق، العدد 2، صيف 1989.

-ك-

- (35) كيليطو (عبد الفتاح)، «الأدب والغربة»، دار الطليعة، بيروت، 1982، طبعة أولى.
- * «الغائب»، دار توبقال للنشر، 1987، ط. أولى.
- * «الحكاية والتأويل»، دار توبقال للنشر، 1988، ط. I.
- (36) كفاط (محمد ال)، مجلة آفاق، العدد 3، 1989.

-ل-

- (37) لحمداني (حميد)، «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي»، دار الثقافة، البيضاء، 1985، ط. أولى.
- * «أسلوبية الرواية - مدخل نظري»، منشورات دراسات سال، البيضاء، 1989.
- (38) لعبي (عبد اللطيف ال)، مجلة الكرمل، العدد 11، 1984.

-م-

- (39) مديني (أحمد ال)، «في الأدب المغربي المعاصر»، دار النشر المغربية، البيضاء، 1985، ط. أولى.
- * «أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر»، دار الطليعة، بيروت، 1985، ط. أولى.
- * مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34، ربيع 1985.
- * «الرواية العربية، واقع وآفاق»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ط. أولى.
- (40) مساري (محمد ال)، «دراسات تحليلية نقدية لرواية دفنا الماضي»، مطبعة الرسالة، الرباط، 1980.

محتوى الكتاب

3	تقديم
5	الباب الأول : (قضايا نظرية)
6	مدخل
6	العنوان
7	فضاء المغرب
9	مؤشرات منهجية
9	الفصل الأول : لمغامرة الأولى : الرواية السيرية
10	أ- البدايات الممكنة للرواية المغربية
11	ب- السلفية والوطنية
13	ج- السياسي والثقافي
16	د- المشاقفة
18	هـ- لروائي والسير - ذاتي
24	و- استراتيجية الأنا
26	ز- تشميل
27	الفصل الثاني : الرواية المغربية وإشكالية الواقعية
28	أ- الماركسية والطبقية
30	ب- المؤسسة الأدبية
33	ج- الرواية المغربية والأنواع المجاورة
35	د- إشكالية التأصيل
36	1- بين التقليد وسؤال التأسيس
37	2- النص الغائب
39	3- النص المرجعي
46	4- تحصيل

رابعاً : مراجع باللغة الفرنسية :

- 1) Barthes (R) : (Introduction à l'analyse structurale des récits). communication - 8 - Points. Ed : du seuil. 1981.
- 2) Brecht (B) : (Sur le réalisme) - l'arche. Paris. 1970.
- 3) Bakhtine (M) : (Esthétique et théorie du Roman). Ed : Gallimard 1978.
- 4) Ducrot (O), Todorow (T) : (Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Points. Seuil 1979.
- 5) Eliade (M) : (Aspects du mythe). Ed : Gallimard. (Paris) 1963.
- 6) Genette (G) : (Figures III) Ed. : du Seuil. (Paris) 1972.
- 7) Guyon (F.V.R) : in (Nouveau Roman : hier, aujourd'hui.
1. Problèmes généraux. U.G.E (Paris).
* (Point de vu ou perspective Narrative). Poétique. N° 4.
- 8) Jauss (H.R) : (Pour une Esthétique de la réception) Ed : Gallimard (Paris) 1978.
- 9) Lejeune (PH) : (Le pacte autobiographique). Ed : Seuil (Paris) 1975.
- 10) Lukas (G) : (Problèmes du réalisme). l'arche. 1975.
- 11) Mansuy (M) : in (Nouveau Roman : hier, aujourd'hui.
1. Problèmes généraux. U.G.E. (Paris).
- 12) Ricardou (J) : (Le Nouveau Roman). Ed / Seuil. 1973.
- 13) Tadié (J.Y) : (le récit poétique) Ed : puf. 1978.
- 14) Todorov (T) : (Les genres du discours). Ed : du Seuil 1978.
* (Les catégories du récit littéraire). communication -8- Ed : Seuil 1981.
* (Le principe dialogique). Ed seuil. 1981.

97	4- بين التقاطب والتقعر
98	5- جدلية الإيهام ونقضه
100	6- السرد المتداخل
103	7- التبشير الدائري المتعدد
105	8- الوظائف (التوجيهية - التواصلية - الإيديولوجية - الأطروحية)
108	9- محكي الكلام أفقا لتعدد اللغات
111	10- الكتابة بالجسد
113	11- في البحث عن تعريف للروائي (الوظيفة الأطروحية)
116	12- السخري
117	13- بين التجريب والاختبار
119	14- سقوط الأقنعة
121	هـ- خلاصات مؤقتة
125	الفصل الثاني : استراتيجيات (الرواية - الرؤيا)
126	أ- أسئلة التنظير الروائي
131	ب- فرضية العمل
132	ج- تقديم منهجي عام
135	استراتيجية (الرواية - الرؤيا) مقارنة تحليلية لرواية أحمد المديني (الجنازة)
135	1- فسيفساء النص
136	2- الرواية في درجة الصفر
146	3- التشخيص الأدبي للغة
148	أ- لغات الأحقاب والأجيال
151	ب- لغات الأيام الجارية
153	ج- لغات المهن وساعات العمل
154	د- لغات السلطات والدوائر
156	هـ- تنويعات

47	هـ- التراكم الروائي بما هو أفق للتطور الفني
53	و- الروائي والواقعي
57	الفصل الثالث : من مغامرة الكتابة إلى كتابة المغامرة
58	1- نشأة التجريب
58	أ- البدايات
59	ب- النص الإشكالي
61	ج- جماليات منظومة القيم الاتفاقية
63	د- أفق انتظار الرواية المغربية وحدود سوسيولوجيا المضمون
65	هـ- استراتيجية الخرق
69	2- مفهوم التجريب
69	أ- المفهوم التقليدي للتجريب
70	ب- المفهوم الأيديولوجي للتجريب
71	ج- المفهوم السوسيولوجي للتجريب
72	د- المفهوم الفني - الاستراتيجي للتجريب
74	1- التجريب والمؤسسة الأدبية
77	2- محاولة في التركيب
79	الباب الثاني : (مقاربات تحليلية)
80	الفصل الأول : استراتيجية اللعب
81	أ- فرضيات العمل
84	ب- تقديم منهجي عام
88	ج- استراتيجيات التجريب (ميثاق المثاقفة)
89	استراتيجية اللعب مقارنة تحليلية لرواية محمد برادة (لعبة النسيان)
89	1- لعبة التبشير
90	2- السرد المؤجل أو مازق البداية
95	3- ازدواجية المسار السردى



160	4- نرجسية المتخيل
165	خلاصات مؤقتة : (بين التنظير والممارسة)
169	الفصل الثالث : استراتيجية النقد المزدوج
170	الرواية بين التراث والتجريب
	استراتيجية النقد المزدوج مقارنة تحليلية لرواية الميلودي شغوموم
171	(عين الفرس)
171	1- بناء السرد
172	2- ألعاب التسمية
172	أ- الوحدة والتعدد
175	ب- الألفة والغرابة
176	ج- الجد والهزل
177	3- (الليالي) أفقا لنواظم السرد
177	أ- مبدأ الموت
179	ب- مبدأ الليل
180	4- المحفل السردى
180	أ- الرواية والإسناد
183	ب- صور المتخاطبين
185	5- الميتا - حكاى
185	أ- الحكاية والخرافة
193	ب- التشخيص الأسطوري للسرد
197	خلاصات مؤقتة
201	خاتمة : أسئلة الجروح النرجسية : (محاولة في التركيب)
205	ثبت المصادر والمراجع



يعرف جسد الرواية العربية الحديثة النشأة بالمغرب جرحاً نرجسياً عميقاً، يتمثل في تجاذب قانونين، في مسيرة تشكّلها المتواصلة :

- قانون التأصيل الروائي، الذي يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية (أي عن طريق أزماته وعوائقه التي تمده بمقومات تبينه الأجناسي الخاص).

- وقانون التجريب الروائي الذي لا يتعارض مع هدف الأول؛ سوى أنه يسعى إلى إثبات شرعية الجنس الروائي انطلاقاً من مبدأ الانفتاح، بما يعني من حوار مع كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة. وهي السيرة التي تتيح إعادة تأسيس قوانين خاصة وجديدة للرواية، عبر الانتقال من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن سؤال الكينونة إلى سؤال الصيرورة.

لاستكشاف أسرار الجروح النرجسية التي ميزت مسيرة التشكل الروائي العربي بالمغرب، يصوغ هذا الكتاب ثلاثة أسئلة / مداخل إشكالية، هي :

- سؤال الخروج من مأزق التداخل بين الروائي والسير - ذاتي.

- سؤال التجديد دون التخلي عن الواقع والواقعية.

- سؤال التحرر من استلابية القالب الروائي الغربي عبر العودة إلى منابع التراث.



شركة النشر والتوزيع المدارس
الدار البيضاء

ثمن البيع للعموم
30,00 درهم